

Technická univerzita v Liberci

**FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A
PEDAGOGICKÁ**

Katedra: Českého jazyka a literatury

Studijní program: Učitelství pro základní školy

Studijní obor: Český jazyk a občanská výchova

BÁSNICKÁ POETIKA ANDREJE STANKOVIČE
**THE POETICS OF ANDREI STANKOVIC'S
POETRY**

Diplomová práce: 09-FP-KČL-D-02

Autor:

Podpis:

Markéta BUŘIČOVÁ

Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk ŠANDA, PhD.

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
71	0	0	0	34	0

V Liberci dne: 28. dubna 2011

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra českého jazyka a literatury

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(pro magisterský studijní program)

pro (diplomant): Mária BUŘIČOVÁ
adresa: Jaroslava Humeše 821, 395 01 Pacov
studijní obor (kombinace): český jazyk - občanská výchova
Název DP: **Básnická poetika Andreje Stankoviče**
Název DP v angličtině: The Poetics of Andrei Stankovic's Poetry
Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Šanda, Ph.D.
Konzultant:
Termín odevzdání: květen 2010

Poznámka: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž formulují podrobnosti zadání. Zásady pro zpracování DP jsou k dispozici ve dvou verzích (stručné, resp. metodické pokyny) na katedrách a na Děkanátě Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické TU v Liberci.

V Liberci dne 28. 4. 2009



děkan

 v z.

vedoucí katedry

Převzal (diplomant): _____

Datum: _____

Podpis: _____

Název DP:	BÁSNICKÁ POETIKA ANDREJE STANKOVIČE
Vedoucí práce:	PhDr. Zdeněk Šanda, Ph.D.
Cíl:	Analýza a interpretace básnické poetiky Andreje Stankoviče.
Požadavky:	Analýza jazykových, tematických a kompozičních významových komplexů v poezii Andreje Stankoviče, interpretace dominant autorské poetiky.
Metody:	Analýza, interpretace.
Literatura:	<p>Alan, J. a kol.: Alternativní kultura. Praha: Lidové noviny, 2001.</p> <p>Červenka, M.: Kapitoly o českém verši. Praha: Karolinum, 2006.</p> <p>Doležal, B.: Netrpěná literatura. Praha: Torst, 2007.</p> <p>Hrabák, J.: Úvod do teorie verše. Praha: SPN, 1986.</p> <p>Nünning, A. (ed.): Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006.</p> <p>Pilař, M.: Underground. Brno: Host, 1999.</p> <p>Stankovič, A.: Co dělat, když Kolja vítězí. Praha: Triáda, 2008.</p>

Čestné prohlášení

Název práce: Básnická poetika Andreje Stankoviče

Jméno a příjmení autora: Markéta Buřichová

Osobní číslo: P06100117

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má diplomová práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé diplomové práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všem systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne:

.....

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat svým rodičům, prarodičům a Adamovi Kubinovi za všestrannou podporu.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá hlavními znaky poetiky undergroundového básníka Andreje Stankoviče, které mají v jeho tvorbě dominantní postavení. Účelem práce je tedy analyzovat autorovy básnické texty a podat o nich rozsáhlejší zprávu, jelikož kromě pár recenzí nebyly dosud blíže zpracovány. V naší práci budeme převážně vycházet z autorových sbírek. Stěžejními přístupy pro nás tedy budou analýza a interpretace díla.

Klíčová slova

Andrej Stankovič, poetika, underground, časopis Tvář, T. R. Field, Christian Morgenstern

Anotation

This thesis examines the main features of the poetry underground poet Andrej Stankovič, which are dominant in his work. The purpose of the thesis is to analyze the author's poetics, and present more extensive report, because except a few reviews have not been further processed. Our work will be based on the author's collections. The key approach for us, will be analyze and explicaton production.

Key words

Andrej Stankovič, poetics, underground, periodical Tvář, T. R. Field, Christian Morgenstern

Die Annotation

Diese Diplomarbeit befasst sich mit Hauptmerkmalen der Poetik der U-Dichter Andrej Stankovich, die in seiner Gestaltung eine Dominanz prägen. Der Zweck der Arbeit ist eine Analyse der Autortexten und davon eine umfassende Bericht zu geben, denn ausser ein paar Beurteilungen wurden bis jetzt nicht weiter bearbeitet. In dieser Arbeit werden wir vor allem aus der Sammlungen des Autors herausgehen. Grundlegender Ansatz für uns ist also die Analyse und Interpretation des Werkes.

Stichwort

Andrej Stankovič, die Poetik, der Untergrund, die Zeitung Tvář, T. R. Field, Christian Morgenstern

Obsah

Úvod.....	8
1 Dílo Andreje Stankoviče z hlediska dobového a literárního kontextu.....	9
1.1 Životopis	9
1.2 Literární vlivy	10
1.2.1 T. R. Field	11
1.2.2 Christian Morgenstern	17
1.3 Dobové a literární souvislosti	20
1.3.1 Stankovičovy vazby s časopisem Tvář a lit. undergroundem.....	23
2 Dominanty Stankovičovy poetiky	35
2.1 Motivy	37
2.2 Rým.....	43
2.3 Rytmus	49
2.4 Eufonie	53
2.5 Jazyková hra.....	55
2.6 Motto a dedikace	58
2.6.1 Motto.....	59
2.6.2 Dedikace	63
Závěr.....	69

Úvod

Tato diplomová práce se zabývá hlavními dominantami poetiky Andreje Stankoviče. Pokoušíme se v ní stanovit zásadní znaky, které se v básnickově tvorbě nejčastěji a nejvýrazněji objevují. Stěžejním přístupem, který jsme uplatnili, je analýza textu a interpretace. Vycházet budeme z autorových básnických sbírek, výjimku představuje dvojsbírka *Noční zvuk pionýrské trubky, Patagonie*, kde, dle našeho názoru, autorova poetika není ještě tolik ustálená (hlavní znaky básnickovy poezie se tu zřetelně neprojevují).

Diplomová práce je strukturovaná na dva základní oddíly. V první části podáváme obraz dobové situace (politické, kulturní) a literárních východisek, z kterých Stankovičova tvorba čerpá. Základním informačním zdrojem, ze kterého se v této části vychází, je kniha *Alternativní kultura* (kolektiv autorů), Pilařův *Underground* a *Totální realismus a trapná poezie* od Ruth Zandové. Druhá část práce je méně teoretická. Hlavním přístupem, který je zde uplatněn, je výše zmiňovaná analýza textu a interpretace. Východiskem nám jsou tudíž převážně Stankovičovy texty, ale částečně i časopisecké recenze jeho knih.

Cílem práce je analyzovat dominanty básnickovy poezie, ale také hlavní princip, jenž je všem společný a představuje jakýsi stmelující prvek.

1 Dílo Andreje Stankoviče z hlediska dobového a literárního kontextu

Motto: „Vypadal jako čert, ten básník citující převážně sám sebe v ozvěnách neopakovatelného smíchu. V monologu mluvil sám k sobě i k druhým, sám sobě naslouchal, sám sobě se smál. Velkej monologista, jehož chrlení slov mnohý přivádělo k šílenství.“ (Zajíček, 2003, s. 117 – 118).

1.1 Životopis

Andrej Stankovič se narodil v Prešově 22. června 1940 jako syn Slováků a Rusinky. Otec byl plukovníkem slovenské armády, se kterou bojoval na východní frontě (odtud možná Stankovičova averze vůči vojenskému aparátu, která se promítá do jeho básní). Později byl převelen na české území, konkrétně do Jičína. To bylo Stankovičovi dvanáct let. Poté se rodina odstěhovala do Prahy, kde se po maturitě přihlásil na bohemistiku a historii, jejíž studium ho příliš neuspokojovalo. Proto z fakulty odešel a nastoupil do dělnických profesí. V roce 1966 se opět přihlásil na VŠ, tentokrát na obor Knihovnictví a vědecké informace. Po dlouhých peripetiích školu dokončil s obhájenou, rozsáhlou diplomovou prací o Josefu Florianovi, kterou mohl publikovat nejprve v samizdatu. Později, v roce 1998, vyšla oficiálně pod názvem *Okradli chudého* v nakladatelství Votobia. Od šedesátých let Stankovič publikoval např. v časopisech *Tvář* (kde začal zveřejňovat filmové recenze a kde byly v roce 1965 poprvé představeny ukázky ze sbírky *Noční zvuk pionýrské trubky*), *Diskuse*, *Slovenské pohledy*. Dále ve sbornících *Podoby I* a *Podoby II*. Jeho texty se objevovaly i v samizdatových sbornících např. v *Pohledech I*, *Invalidních sourozencích*. Sám v osmdesátých letech uspořádal undergroundový sborník mladých autorů *Už na to seru, protože to mám za pár*. V roce 1977 podepsal Chartu 77 a o dva roky později se stal členem VONSu (Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných). Od srpna 1988 byl stipendistou oxfordského nakladatelství Clarendon press, kde působil až do roku 1989. Po Sametové revoluci nastoupil na Pražský hrad jako jeho knihovník, z něhož odešel do Lidových novin, kde vedl kulturní přílohu *Orientace*. Zde byl ostnem v oku řadě režisérů, ale i lidí pohybujících se kolem filmu. Dále byl

členem Rady státního fondu ČR na podporu a rozvoj české kinematografie. Soubor filmových recenzí, ale i osobních vzpomínek nalezneme v knize *Když Kolja vítězí*, vydané v roce 2008 nakladatelstvím *Triáda* a *Společností pro Revolver revue*. Kulturním přínosem Andreje Stankoviče jsou i překlady autorů jako jsou: H. P. Lovecraft, C. Castaneda, J. R. Tolkien a další. Andrej Stankovič zemřel 12. července 2001 ve věku šedesáti jednoho roku.

Autorovy knihy mohly oficiálně vycházet až s časovým odstupem. Sbíрка *Patagonie*, která měla být vydána v roce 1969, se tiskové podoby dočkala až o deset let později v samizdatu spolu se sbírkou *Noční zvuk pionýrské trubky* (Stankovičova prvotina). Studie o Josefu Florianovi (původně diplomová práce) vyšla v edici *Expedice* v roce 1975 a v roce 1984 v nakladatelství *Opus Bonum* v Mnichově, oficiálně v roce 1998 v nakladatelství *Votobia*. Další sbírky básní vyšly až po roce 1989 (*Osvobozený Babylon. Slovensky Raj* v roce 1992, v samizdatu 1979; *Variace. Kecybely. Elegie. Nikdycinky* v roce 1993, v samizdatu 1984; *Noční zvuk pionýrské trubky, Patagonie* v roce 1994, v samizdatu 1979; *To by tak hrálo, aby nepřestalo* v roce 1995, *Obskurník* jako bibliofilie v roce 1999).

1.2 Literární vlivy

Dříve než přejdeme k literárním a mimoliterárním kontextům, se pokusíme analyzovat možné literární vlivy, z kterých Stankovič vycházel a zároveň je promítl do vlastní tvorby. To nám snad pomůže ucelit si pohled na autorovo dílo a náležitým způsobem k němu také přistupovat.

Literární kořeny Andreje Stankoviče lze hledat přímo v jeho poezii. To se např. týká autorových dedikací či mott, která jsou často připisována literárním vzorům nebo přátelům básníkům. Dokladem toho jsou např. *variace*, které pracují s motivy předlohy, tématy, či s vizuální stránkou. Ve Stankovičových textech se můžeme setkat se jmény jako Majakovskij, Bondy, Jirous, T. R. Field, Morgenstern, Chlebnikov a s řadou dalších. Pojďme se zamyslet, proč zrovna tito básníci byli autorovi tak blízcí, hledejme vzájemné vazby, prvky, které lze objevit ve Stankovičově díle.

Jelikož není možné se zabývat všemi autory, kteří ovlivnili básnickou tvorbu, zaměříme se pouze na dva autory, konkrétně na T. R. Fielda a CH. Morgensterna. To z toho důvodu, že dle našeho názoru právě vliv jejich poetiky je u Stankoviče velmi výrazný.

1.2.1 T. R. Field

Jako prvním autorem se budeme zabývat T. R. Fieldem. Naše zamyšlení bude možná rozsáhlejší než u Morgensterna, jelikož Field není autorem příliš známým, o kterém by bylo mnoho napsáno (proto má smysl psát o něm zde). Ještě v roce 1990 píše Petr Kovařík v doslovu k výboru T. R. Fieldových básnických sbírek: *„Vždyť jeho jméno nezaznamenal žádný slovník spisovatelů, žádná encyklopedie ani příručka. Jeho knihy nejsou zastoupeny v knihovnách, protože se prostě ztratily“* (Kovařík, 1990, s. 177). Zřejmě to bude částečně i tím, že Field byl dosti bizarní postavou, člověkem, který svým založením byl na okraji i přesto, že patřil mezi pražskou bohému. Zřejmě i mezi takové, jako byl Kisch, Kafka, Brod, Longen, Hašek, scházející se ve Waltnerově Montmartru. Básník byl dokonce členem Svazu spisovatelů. I přes tyto umělecké a sociální vazby, byl zde někým, kdo se vymykal a lišil. Možná proto cítil Stankovič k Fieldovi takové sympatie (Stankovič byl znám svou náklonností k podivínům). Bylo to porozumění outsidera. Potud vzájemná podobnost osobnostní. Nyní přistupme k paralelám literárním. Konkrétně k Fieldovým vlivům zřetelným ve Stankovičově poezii (Field ovlivnil i E. Bondyho a I. Vodseďálka, právě Bondy patřil k prvním objevitelům a příznivcům jeho díla).

T. R. Field, jak jsme se již zmínili, patřil k lidem osobitým, to samé platí i o Fieldovi coby spisovateli. Texty Bohdana Šumavského (tj. Fieldovo občanské jméno, jež si zvolil) by se daly rozčlenit do tří skupin. Na básně humorné, básně nonsensové a glosy. Jak je patrné již z tohoto rozdělení, nebyl Field autorem vážně zabarvených textů. Byl to básník, který si činil posměch ze všeho a ze všech. Šumavského dílo je prostoupeno komikou, a to hlavně komikou jazykovou. Rád si se slovy hraje, různě je ohýbá a přetváří. Básně bývají výrazně a vtipně vypointované.

Právě hra se slovy je důležitým spojníkem mezi oběma autory. Field rád využívá bohatosti jazyka, jeho mnohoznačnosti a flexibility. Proto slova tak často deformuje, ale hlavně využívá jejich velkého potenciálu k tvoření slovních hříček, což je společné pro oba autory. Ve Fieldových básních je zřetelná snaha o analýzu slov, pátrání po jejich původu, základu. Což je dosti patrné z další ukázky.

Etymologický zádrhel

*U potoka, kde je bláto,
na ucho pad pado – uch.
Do uší si bláto nabral,
vyrost z něho blato – uch.
Nepaměti do propasti
kles bídný samo – uk.
Na dně začal učit pávy,
skončil jako pavo – uk!*

(Field, 2003, s. 56)

Field své hříčky neskrývá, naopak je ještě více zvýrazňuje (zde pomlčkami). A to i tehdy, když se jedná o jazykový vtip, jako např. zde. „*Závidím žebráku žebráčkou d – laň. / Tam i to chudé d má svou laň!*“ (Field, 2003, s. 47). Na rozdíl od Stankoviče, který vše nechává na čtenáři, jeho interpretaci slovní hříčky.

Jak jsme mohli vidět v předchozích ukázkách, tak i u T. R. Fielda má velké zastoupení rým. Činí tak básně srozumitelnější a lépe zapamatovatelné. Rým je zde přirozeným, stmelujícím principem, který spojuje celý text nenásilným způsobem. Není v textu výrazný, je součástí rytmu, který je pravidelný, není ničím narušován, např. jako v následující ukázce.

Hrací hodiny

*„Táta, hlava rodiny,
natahoval hodiny.
Koupil ty hodiny hrací
nám harantům pro legraci.*

*Když nám jednou dohrály,
hned jsme nějak zestárli.
V hodinách to hrká,
táta natáh brka!*

(Field, 1990, s. 151).

Citovaná báseň je napsána v trochejském metru, přičemž vždy dva sousední verše mají stejný počet stop (i slabik). Konkrétně první a druhý verš je sedmislabičný, třetí a čtvrtý osmislabičný, pátý a šestý sedmislabičný, sedmý a osmý šestislabičný.

To rým u Andreje Stankoviče nemívá často pravidelné schéma. Nemusí se vyskytovat v každém verši. V celé básni se můžeme setkat pouze s dvojveršími, která se rýmují. Jsou zde tedy výrazným prvkem, který narušuje čtenářovo očekávání a provokuje jej. Rým je často tvořen i násilně. Upřednostňuje se např. nad větnou stavbou, slovosledem, rytmem. Autor čerpá také z cizích jazyků, které často tvoří základ rýmu. Uveďme si příklad makaronského textu: „*modročepičatyj plešoun: / jediný je show: / Prešov.*“ (Stankovič, 1993, s. 49). I přesto, že rým nemusí prostupovat celou báseň, je u Stankoviče něčím velice důležitým, něčím, co z textu vyčnívá. Častý je rým sdružený nebo střídavý, jako v následujícím příkladě, v kterém je užito rýmu střídavého.

Cvocká

*Dneska už vím, co si počnu:
nasadím si na dukát
černou kvočnu.*

*Budou se líhnout
zlaté mince,
vydláždí mi cestu
do blázince!*

(Field, 2003, s. 65)

Jiný příklad se sdruženým rýmem.

Kosočtverce na ohradách

Pegásek mi zařval na drožkářské herce!

*Kudy jedu, drzou rukou chlapce
na ohrady kreslím kosočtverce.*

*Brání mi v tom, arcí, mermomocí
filistři. Však právem se mne bojí!
Před kosočtverců mých tajnou mocí
žádná z jejich ohrad neobstojí – –*

*Cézanne, zemřev, proslavil se rychle
větou, která dost se cituje:
Podle válce, kužele a krychle,
neb dle koule vše se formuje.*

*Avšak to jsou liché třesky plesky.
Pravdu najít musí, kdo ji hledá!
Kosočtverec formoval nás všechny
Toť fakt, který se popříti nedá!*

(Filed, 2003, s. 20)

V této básni můžeme vidět dokonce celé verše zakončené asonancí. I Stankovičovy básně mají většinou pravidelné metrum, které je přibližuje lidovým útvarům. Např.: „*Co mě v světě potkalo, / se mi ještě nestalo? / Stalo, vždyť jsem šílenec, / jen své duše milenec*“ (Stankovič, 1993, s. 96), jinde „*Pojďte se mnou, duše má / do prdele, kam jdu já, / tam, kde málo znamená / Vaše vize zmámená, / bez paměti na jména...*“ (Stankovič, 1995, s. 44). V první i v druhé ukázce se jedná o čtyřstopý trochej se sdruženým rýmem. Přičemž v prvním úryvku se navíc vyskytuje gramatický rým, v druhém jsou první dva verše spojeny asonancí. Tato pravidelnost jak rýmová, tak veršová souvisí se záměrným primitivismem Stankovičových básní. Děje se tak např. porušováním pravidel

syntaktických, ale i rýmových nebo rytmičných. Přesto nelze říci, že by se jednalo o poezii diletantskou. Naopak, Stankovičovy texty jsou přehlceny různými odkazy, které dešifruje pouze člověk s určitým vzděláním, kulturním rozhledem. Výsledkem je velká hravost básní. Z toho důvodu nemusí být autorova poetika přístupná všem, ne každý je schopen rozeznat skryté narážky, a správně je interpretovat. Nechť nám jako příklad poslouží báseň nesoucí název *Tellurické zrcadlo III*.

Empedoklovi ze Syrakus

Moše

Ústupek v prdeli:

generální komisař UNESCO od Hieronyma Boshe

zde (ten Ašant vystřílel už všechnen prašan)

a my zde i tam pečení vaření:

zázračné černobílé děti

radioaktivní záření.

Jsou nás (jak kdysi raků)

plné koše.

Prosze...!

(Stankovič, 1993, s. 44)

U obou autorů se tedy jedná spíše o experiment s jazykem, touhu modelovat jej a využívat jeho skrytý potenciál. Opět si citujme úryvek z Kovaříkovy předmluvy k Fieldově sbírce: „*Byla to doba (období před první světovou válkou – pozn. autora) přející stylistickému i jazykovému experimentu, k němuž byl i filologicky nadaný Field zvláště vnímavý. Jazyková hravost, etymologické gurmánství, naplno se projevující už v Prkršnu. (...) Jako by i v Hronovi i Fieldovi ožívala dávná jungmannovská jazykotvorná rozkoš a potřeba, vyrůstající z nespokojenosti se stavem jazyka a z hluboké důvěry v jeho neomezenou vyjadřovací schopnost.*“ (Kovařík, 1990, s. 188).

Přesně tato Kovaříkova charakteristika odpovídá dalšímu typu Šumavského textů, a tím jsou nonsensové texty v *Prakršnu*, jehož myšlenku později dále a „dovysvětluje“. Prakršno je obludáriem roztočivých postav obývajících různé kouty Prahy. Bohem hlavního města je kanálový bůh Lomikel, který je „93 cm vysoký, z rudé, pálené hlíny, hlava hruškovitá a úplně hladká, oči pouze namalovány, ústa, pouhá to černá elipsa, z níž se line klášterní chorál s doprovodem varhan. Nohy má toliko chodidlo z poklopu kanálového“ (Field, 1990, s. 85). Ve fikčním prostoru sbírky, tedy Praze, na jejíž místo lyrický subjekt umisťuje snovou krajinu (Trinculum) i se svými obyvateli, se můžeme setkat s řadou postav, které vždy plní určitou funkci. Každá postava je doplněna charakteristikou, pod kterou je uvedeno jméno T. R. Fielda, či jeden z jeho mnohých pseudonymů, např.: Vratiprst Chrorobomysl Krombožinec (jenž je mimochodem také jednou z osob imaginárního města). Praha má zde dokonce své vlastní náboženství, prakršno. Další úroveň sbírky tvoří názvy různých činností, ke kterým v Praze – Nepraze – Trinculu dochází. Například chlupy je touha „povyraziti se pohlavnictvím“ (Field, 1990, s. 86), rouráčení jsou „Bubly, klotky a všelijaké škrky, které vycházejí z potrubí, kohoutů vedení, jímek ap. (...)“ (Field, 1990, s. 90). Field vytváří ve své sbírce řadu novotvarů, zpotvořených slov, která v nás vyvolávají pouze dojem svého možného významu. Podle slov T. R. Fielda, je tvoří pomocí „hláskového symbolismu“ (Field, 1990, s. 102). Tyto výrazy začleňuje i do samotných charakteristik postav, což ještě více dotváří obraz světa. Inspirační zdroj můžeme vidět v Ch. Morgensternovi (který byl svou poetikou Fieldovi velice blízký), tudíž v nonsensové tvorbě. Právě ta se nejvíce projevila ve sbírce *Noční zvuk piónýrské trubky, Patagonie*. Doložme si to příkladem. „Kde se vzalo tu se vzalo / vandr chodí kolem / tolik podlahy / ptal se po Vás had // ten guláš leze na nervy / dešťovky na chůdách / už se to na vás mladej ví / hasiči vedou vycpané slepýše // tam v kakaových alejích trsají buráky / usínám / kdosi žehlí / šachovnice táhnou na jih“ (Stankovič, 1994, s. 7). Nonsens u Stankoviče přetrvává i v dalších sbírkách (ne však již v takové míře). I v nich dochází ke spojování zdánlivě nespojitelného, antropomorfizaci neživých předmětů. Grotesknost tkví tedy v samotné absurditě textů.

Dalším typem textů T. R. Fielda jsou glosy, které dle našeho názoru hrají v autorově tvorbě stejně důležitou roli jako ostatní básně. Glosy mají obdobný charakter jako ostatní autorovy texty. Výrazné zastoupení má zde také pointa. Dalším důležitým principem je slovní humor. Ten se týká i vážnějších témat, kde přechází spíše v grotesku. Většinou se jedná o jakési bonmoty „ze života“. Uveďme si pár příkladů „*Když je nouze nejvyšší, tak je člověk – nejnižší.*“ (Field, 1990, s. 13). Jinde: „*Kdo se směje naposledy, ten se směje – naposled!*“ (Field, 1990, s. 76). Podobný charakter mají i Stankovičova motta. Také zde se jedná o krátké texty, které, na rozdíl od Fieldových glos, nemusí být významově uzavřené, může chybět pointa. Jsou jimi např. různé útržky, nedokončené výpovědi atd. Přesto to neznamená, že bychom se nesetkali s texty, které by byly sémanticky ucelené.

Témata jsou pro oba básníky podobná, je to zřejmě tím, že se pohybovali v podobných sociálních prostředích, kterými často byla hospoda. Čerpali zde různé náměty, ale i svérázný humor a lexikum, což se odrazilo v samotném stylu obou básníků. Jedná se o nepřerušovaný proud řeči, který jako by nemohl lyrický subjekt zastavit. U Stankoviče jsou výpovědi více jednodušší, nejsou tolik členěné, kolikrát se promluvy jednotlivých subjektů prolínají. Se sníženou přehledností, tedy menší členitostí se pojí i další znak Stankovičovy poezie, a tím je užívání skrytých významů a odkazů. Nyní již přejdeme k básníkovi, jehož poezie představovala literární východisko obou autorů, ale byla vzorem i pro řadu dalších, jako byl např. okruh edice Půlnoc. Jedná se o Ch. Morgensterna.

1.2.2 Christian Morgenstern

Zálibu v básních Christiana Morgensterna můžeme pozorovat, jak jsme si již řekli i u autorů edice Půlnoc, o jejímž názvu se dodnes vedou spekulace. Podle některých směřují kořeny právě k Morgensternovi, který tak často a rád umisťoval své básně do bezčasí půlnoci, noci. V okruhu edice Půlnoc byla Morgensternova poezie známá a velmi oblíbená. Dokonce tu došlo i k překladům jeho textů, např. Egonem Bondym. Příčinou tak velké popularity v poválečné ČSR byla podle Pilaře (Underground, 1999, s. 136) zřejmě nemožnost publikovat „realistickou“ literaturu (mysleme tím poezii, jež by reflektovala opravdový stav společnosti).

Morgensternovy texty jsou apolitické, tudíž nebyly nikterak ideologicky závadné. Dalším důvodem byla i jazyková stránka. Jelikož je čeština jazykem velmi flexibilním, má velký potenciál tvořit slova prostřednictvím předpon, přípon, tedy odvováním, skládáním atd. Proto překlad Morgenstenových básní do rodného jazyka znamená vždy tvůrčí výzvu pro překladatele (je to právě on, kdo tvoří nová slova). Podle slov Pilaře „*Takovému hravému přístupu k řeči vychází vstříc právě čeština, neboť nabízí nespočet odvozenin, neologismů a „neslov.“*“ (Pilař, 1999, s. 136).

Nejznámějším překladatelem Morgensternovým, byl Josef Hiršal. Jeho první překlad sbírky *Galgenlieder* vyšel pod názvem *Šibeníční písně* v roce 1958, samozřejmě se zpožděním. Hiršal překládal básnickovy texty již na začátku 50. let. Nebyl to však pouze on, kdo se blíže zabýval jeho texty, ale i Egon Bondy. Hlavním rozdílem mezi oběma autory byla, logicky, práce s lexikem. Bondy byl více věrný německé předloze, na rozdíl od Hiršala, který se držel záměru autora, a to hry s jazykem, zvukem, asociací. Morgenstern měl velký vliv na poezii jeho obdivovatelů. Nejinak tomu bylo i u Bondyho. Zvláště zřetelné vlivy jsou ve sbírce *Für Bondys unbekante Geliebte aneb nepřeborné bohatství*. Bondy se s dílem Morgensterna seznámil pravděpodobně v souvislosti se skupinou Ra, prostřednictvím Jaroslava Puchmerta, člena této surrealistické skupiny.

Nyní přejdeme ke společným znakům obou autorů, které se možná budou zčásti shodovat s Fieldem (což je dáno tím, že sám čerpal z Morgensterna). To se právě týká již zmiňované hry se slovy. Neděje se tak prostřednictvím tvorby neologismů, jako u Morgensterna, ale čerpáním lexik z různých útvarů českého jazyka, dokonce z jazyků cizích. Morgenstern si vytváří slova vlastní, kterým přisuzuje význam. Označované se v tomto případě kryje se svým označujícím. Jeho slova jsou shluky hlásek, které mají schopnost vzbuzovat v člověku určité asociace, což by se dalo považovat za stěžejní princip jeho práce s jazykem.

Důležitou roli u obou básníků hraje rým. To, že je pro Morgensternovu poezii taky jedním z důležitých rysů, si doložme na básni *Beránek měsíc*.

*Beránek měsíc v dálce niv
velkou stříž čeká trpěliv.
Beránek měsíc.*

*Beránek měsíc uškub stvol
a jde k své pláni pod vrchol.
Beránek měsíc.*

*Beránek měsíc sní v svém snu.
Jsem temnou skvrnou vesmíru.
Beránek měsíc.*

*Beránek měsíc zrána zhas.
Je bílý, slunce rudé zas.
Beránek měsíc.*

(Morgenstern, 2000, s. 16).

Citovaná báseň má pravidelné veršové schéma, jedná se o čtyřstopý trochej. Pravidelnou formu básně dotváří ještě navíc refrén, který je vkládán vždy po dvou verších, tedy na konec sloky, navíc je každý ukončen rýmem, konkrétně rýmem sdruženým (aa bb cc dd), který se u Stankoviče objevuje nejčastěji.

Dalším společným znakem poetiky obou autorů je skrytost, zašifrovanost. U Morgensterna si toho můžeme všimnout v případě básní, které jsou kritikou lidských „nešvarů“, které ukrývá do jakési alegorie. Lidi nahrazují zástupné předměty nebo zvířata. Uveďme si příklad jedné takové básně.

Dva oslové

*Osel v teskném zadumání
pravil jednou ke své paní:*

*Hloupostí div nebučíme.
Pojď, rázem to ukončíme!*

*Taková však je už doba:
šťastně žijí dál. A oba.*

(Morgenstern, 2000, s. 32)

V této básni je alegorickým zvířetem osel. Způsob dešifrace se nabízí sám, jelikož hlupák bývá pejorativně nazýván oslem. Morgenstern na tomto místě tedy kritizuje nebo spíše zesměšňuje (sám autor na začátku své sbírky *Galgenlieder* charakterizuje své básně jako ironické) lidskou hloupost a prázdné tlachání.

Ve Stankovičově poezii jsou také velmi silně zastoupeny skryté významy. Na rozdíl od Morgensterna nevyváří „zástupce“, ale užívá různých šifer, přezdívek, odkazů. Tyto šifry mají skryté konotace a byly často srozumitelné pouze okruhu lidí, přátel kolem autora. Stankovič kóduje jak jména osob, tak i různých situací. Význam textů je kolikrát zastřen natolik, že se vytrácí jejich srozumitelnost a jsou sdělné jen tomu, kdo byl aktérem onoho děje, popř. o něm slyšel. Básně často také obsahují intertextové odkazy, např. ve formě různých narážek a citací cizích děl, které je schopen dešifrovat člověk s velice širokým kulturním záběrem a vzděláním.

To, co jsme si na předchozích stránkách jmenovali, jsou hlavní rysy, které jsou autorům společné, a které vytváří pomyslné paralely v jejich dílech. Jedná se převážně o práci s jazykem a rýmem, jazykové experimentování, které je společné všem třem autorům, u Fielda a Morgensterna tkví konkrétně ve vytváření novotvarů. Stankovičova práce s lexikální stránkou básní je odlišná. Nevymýšlí nová slova, ale využívá celého spektra slovní zásoby českého jazyka, který navíc obohacuje o slova z jazyků cizích. Co se týče rýmu, tak ten je u všech autorů jednoduchý, často bývá sdružený. Básně se blíží lidové slovesnosti. Nyní již přistupme k další části naší práce, a tou je zařazení Stankovičovy tvorby do kontextu doby.

1.3 Dobové a literární souvislosti

Ještě než se pokusíme Stankovičovu poezii zařadit z hlediska doby, ale i literárního kontextu, podejme si stručnou analýzu dobových konvencí, které se

nutně musely promítnout do samotného umění. Utvořme si krátký exkurz do smýšlení o umění, konkrétněji o literatuře za doby komunismu.

K pochopení kulturního kontextu v období komunismu si budeme muset nejprve vysvětlit, jakým způsobem se umění po roce 1948, do té doby bez státní kontroly, začalo diferencovat. Konkrétně se dělilo na oficiální a neoficiální (výjimku představují 60. léta, kde se tato diferenciací začala stírat). To znamená, že v zemi se vyskytoval pouze jeden státní, politikou schválený umělecký proud, a tím byl socialistický realismus. Neexistoval tu tedy pluralismus ani politický ani umělecký. Příčinou bylo převzetí moci komunistickým aparátem, který zasahoval jak do oblasti politiky (správy státu), tak i do oblasti mimopolitické, tedy životů civilního obyvatelstva, tedy i kultury. Centralistická moc státu určovala tvář umění, ale také autory, kteří jeho požadavkům nevyhovovali. Ti pak byli nuceni se odmlčet, vydávání jejich děl bylo přerušeno (k částečnému uvolnění došlo ve zmiňovaných 60. letech), s čímž souvisí i státní zásah do edičních plánů nakladatelství. Ideologie komunismu byla proklamována prostřednictvím tiskových orgánů, jako byly např. časopisy, noviny.

Vraťme se nyní k socialistickému realismu a pokusme se tento pojem blíže popsat. Socialistický realismus nepředstavoval po roce 1945 nic zcela nového. Jisté tendence zde existovaly již před válkou. Jeho průkopníky byli Bedřich Václavěk a Kurt Konrád. Představiteli pak Marie Majerová, Marie Pujmanová a Jiří Weil (autoři, kteří z různých důvodů v této linii po roce 1945 nepokračovali). Jednalo se o koncept, syntézu modernistických tendencí a realismu 19. století. Poválečný socialistický realismus však šel jiným směrem, hlavní úlohu zde hrála stranickost a ideovost, tedy politické aspekty. Termín socialistický realismus poprvé použil v roce Ivan Grons ký v časopise *Literaturnaja gazeta*, který o dva roky interpretoval jeho největší teoretik Andrej Ždanov ve svém projevu *O nejrokokovější literatuře světa*. Přesto nebyl stanoven jasný program. Socialistický realismus byl pojmem vágním, který explicitně nepojednával o konkrétních požadavcích na umění, tedy takových podmínkách, jež by nebyly nikterak amorfní. Hlavním kritériem tedy byla již zmíněná ideovost, apel na širší masy, tvorba optimistického umění, umění, které by znázorňovalo

„realitu“. Touto realitou bylo chápáno zachycení skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Hlavními postavami uměleckých děl se tak stali převážně dělníci, inženýři, kolchozníci, pionýři. Umělec byl tedy slovy Stalina, inženýrem lidských duší. Umělecké dílo se v jeho rukou proměňovalo na nástroj politické propagandy, které mělo oslovovat co největší počet lidí. Proto se kladl tak velký důraz na masovost umění, jeho vysokou sdělnost širokým vrstvám. Mělo být tedy co nejvíce lidové.

Jak však specifikovat neoficiální literaturu? Dala by se dělit na dvě oblasti, které se mohou vzájemně prolínat. Do první by patřila literatura, která měla ambice v oficiální sféře, ale která i přesto nevyhovovala jejím normám. Do druhé bychom mohli zařadit literaturu (samořejmě se to týká veškerého umění), která se záměrně distancovala od oficiálního proudu, a která si ani nechtěla dělat nároky na zveřejnění (na rozdíl od předchozího typu). Důsledkem byla často nemožnost publikovat, což v průběhu času dosahovalo různé intenzity. Tuhá kontrola a cenzura se uplatňovala v 50. letech (1948 – 1958), k uvolnění došlo v rozmezí let 1958 – 1969, kde krajní rok 1969 představoval opětovné nastolení státního diktátu v podobě neostalinismu.

Proud neoficiální kultury zahrnoval rozmanitou škálu literárních tendencí. V sedmdesátých letech to byl např. underground, který se často realizoval prostřednictvím samizdatové tvorby, ale i jednotlivci (např. kněží), skupiny (např. bigbítová subkultura, alternativa, částečně i Jazzová sekce). Kromě samizdatu (o kterém lze hovořit až v 70. letech) tu existovala řada exilových aktivit ve formě různých nakladatelství, edic. Po revoluci se tito jednotlivci, skupiny vydali započatou nebo naznačenou cestou již před rokem 1986.

Nyní již přejdeme k osobnosti Andreje Stankoviče a jeho postoji k oběma pólům, které jsme si uvedli. V souvislosti s oficiálním proudem bychom měli zmínit Stankovičovu redaktorskou činnost na stránkách časopisu Tvář, v rámci neoficiální scény to byl právě underground. Pokusme se zachytit společné vazby autora jak s oficiální, tak s neoficiální kulturou. Zastavme se nejprve u časopisu Tvář.

1.3.1 Stankovičovy vazby s časopisem Tvář a literárním undergroundem

Stankovičovy vazby s Tváří lze datovat již rokem 1964, kdy právě zde publikoval své první texty. Je to tedy první doklad kontaktu s tímto periodikem. Jako člen redakční rady působil až na konci šedesátých let, od roku 1968 – 1969 (jednalo se o druhé období časopisu Tvář, který byl v předchozích letech z politických důvodů zrušen). Stankovič tedy na stránkách Tváře zveřejňoval své mimoliterární texty: eseje, kritiky, předmluvy, dodatky (filmové kritice se věnoval až v 80. letech), které můžeme nalézt v souborném vydání Stankovičovy publicistiky pod názvem *Co dělat, když Kolja vítězí*, vydaném v roce 2008 nakladatelstvím Triáda.

Tvář byla na místní dobové poměry časopisem kontroverzním, i přesto, že jej vydával Svaz československých spisovatelů v oficiálním nakladatelství Československý spisovatel, kterému se mnoho vytýkalo (nevyhýbal se dobové kritice, seznamoval se spisovateli dobře nepříliš vyhovujícími), nebyl prvoplánově protisocialistickým, snažícím se o vymezování se vůči oficiálnímu proudu.

Nyní již přistupme k popisu neoficiální scény, kde byla Stankovičova tvorba výraznější (než v oficiální tvorbě), konkrétně k undergroundu. S ním ho pojila jak poetika vymykající se státem proklamovanému umění, tak i jeho outsiderství (což ho svým způsobem také od undergroundu odděluje).

Do neoficiálního proudu spadali všichni, kdo s režimem nesouhlasili, distancovali se od něj, nebo jím byli jednoduše odmítnuti. Právě všichni tito zmiňovaní patřili do tzv. podzemí a tvořili k oficiální kultuře jakousi alternativu. Patřili sem například disidenti, katoličtí kněží, alternativní kultura, underground. Podzemí tedy chápeme jako pojem nadřazený pojmu underground, což zmiňuje v souvislosti s Possetovou i Pilař. „*Johanna Possetová v terminologickém úvodu ke svému soupisu českých samizdatových periodik v letech 1968 – 1989 správně upozorňuje na vžitou nepřesnost v zaměňování pojmů „podzemí“ a „underground“. (...) „Kultura podzemí“ je totiž nadřazeným pojmem, který v sobě zahrnuje jednak činnost umělecky tvořících disidentů, jednak hnutí*

undergroundu.“ (Pilař, 2002, s. 23 – 24). Underground byl dosti uzavřenou a svébytnou sociální skupinou se svými vlastními, celkem přísnými pravidly (někdy by se dalo hovořit o jakési rigiditě). Hlavním jeho cílem bylo vytvořit společenství samostatné, na oficiální moci a kultuře autonomní, s čímž souvisí i to, že se nesnažil proti establishmentu nějakým způsobem vymezovat a bojovat. Naopak, filosofií undergroundu byla naprostá lhostejnost, obrácení se do sebe a ne navenek. Jak píše Pilař (Underground, 1999, s. 26), underground se ani nesnažil vytvořit vlastní umělecký program, s čímž souvisí i to, že příslušníkům nebyly vnucovány konvence tvorby.

Underground bylo uskupení lidí volně tvořících podle vlastní individuality a výjimečnosti. Přesto se jisté společné znaky objevují, jedná se o civilní jazyk, který evokuje realitu (proto tak časté užívání vulgarismů, slangů), a který je většinou oproštěn od básnických ozdob. Velmi časté je porušování tabu, literárních a kulturních konvencí. Proto bývá tak těžké vymezit charakter undergroundové poezie (co ještě do ní patří a co ne). Příslušnost k undergroundu se proto nejčastěji posuzuje z hlediska životního stylu (proto bývá taky tak často charakterizován – underground jako životní styl). Jedním z dalších rysů, který Pilař čerpá od Machovce je tzv. insitnost (i přes velkou rozmanitost autorských poetik). *„Insitní přístup k literatuře lze u takovýchto autorských typů vytušit zvláště v obrovské spontánní radosti ze psaní a často spíše v nevědomém než ostentativním porušování zásad tradičního verše a rýmování. Toto porušování norem bylo způsobeno faktem, že insitní vrstva textů českého undergroundu vznikala v první řadě proto, aby potěšila blízký okruh autorových přátel a známých. Jejich pisatelé tedy neměli důvod brát ohled na takový způsob tvorby, který by mohl být pochválen neznámým čtenářem (např. literárním kritikem).“* (Pilař, 1999, s. 28). Tento literární naivismus Pilař považuje za prvek, který se opakovaně objevuje v poetikách různých autorů undergroundu. Např. u Egona Bondyho, Iva Vodsedálka, jejichž vliv se promítl do tvorby mladší, střední generace, jako byl M. I. Jirous, nebo právě námi sledovaný Andrej Stankovič. S tímto znakem souvisí i další spojník mezi první a druhou generací undergroundu a tím je vědomý příklon mladších autorů k poetice totálního realismu. Gertraude

Zandová ve své knize *Totální realismus a trapná poezie* tvrdí: „Za Bondyho literární dědice v undergroundu sedmdesátých a osmdesátých let platí mezi jinými Fanda Pánek, Jáchym Topol, Petr Placák, Andrej Stankovič a J. H. Krchovský. Typické je pro tuto generaci totálněrealistické stanovisko, kombinace konkrétního realismu s magicko-mytickou perspektivou, autostylizace a automystifikace, eklektický přístup k literární tradici a rušení tabu.“ (Zandová, 2002, s. 184). Tomuto tvrzení nelze upřít v souvislosti se Stankovičovou osobou jistou pravdivost. V jeho poezii se skutečně můžeme setkat např. s autostylizacemi, rušením tabu (jak v oblasti lexikální, tak faktografické, tedy mimoliterární). Přesto by dle našeho názoru Stankovič neměl být považován za jakéhosi pomyslného následovníka Egona Bondyho, konkrétně jeho totálního realismu, pokud ho budeme vnímat v intencích Zandové. Stankovičova poezie, na rozdíl od Bondyho, nemá epický charakter, nevyužívá přímých pojmenování k označení věcí a dějů, ale naopak se snaží o významovou zhuštěnost a zašifrovanost. Nedochází zde tedy k prolínání označujícího a označovaného, což je jedním z hlavních specifíků totálního realismu (odtud název totální). Doložme si to citací ze Zandové: „Bondy prostým pojmenováváním skutečnosti zbavuje řeč jejích konotací, takže označované a označující se prostupují.“ (Zandová, 2002, s. 108). Stankovič se jazyk také snaží jistým způsobem dezinterpretovat, avšak jinak než jak to činí Bondy.

Dalším znakem oddělujícím Stankovičovu poezii od tendencí totálně realistických je autorův lyrický subjekt (tedy ten, kdo je řečově aktivní). V básních není někým, kdo pouze konstatuje, ale také komentuje, často např. oslovuje adresáta. Toto obrácení se k příjemci s sebou nese určité postoje, zaujímá vůči němu stanovisko, hodnotí jej. Dle našeho názoru znaky a specifika tvorby Andreje Stankoviče mají své paralely spíše s poetikou Iva Vodsedálky a jeho trapné poezie. A to z hlediska trapnosti jako snahy o zesměšnění politické situace, oficiální propagandy, sama sebe. U obou básníků jde v první řadě o záměr vytvořit poezii, která by vzbuzovala dojem něčeho polovičatého, nedokonalého a až trapně primitivního. Tento fakt se u Stankoviče nejčastěji objevuje v souvislosti s rýmem, rytmem, syntaktickou skladbou. Nejlépe zřejmě bude, si charakter trapné poezie doložit výpovědí Egona

Bondyho: „*Naše básně z tohoto období jsou někdy budovány jako zdánlivě naivní, zdánlivě nezdařený pokus o nápodobu stalinské estetiky, kde to jen škobrtá v metru nebo v rýmu, či je použita „nezdařená“ metafora, která není ironická, nýbrž právě jen trapná.*“ (Bondy, 1989, s. 7). Tuto charakteristiku bychom bez větších problémů mohli našroubovat na Stankovičovu poezii. I on záměrně nedodržuje rým, rytmus a to nejčastěji na místech, kde se rým sám nabízí, a kde nesplněním tohoto čtenářského očekávání na sebe záměrně upozorňuje. Opět se tedy jedná o záměrnou a reflektovanou návaznost na poetiku básníků první generace undergroundu, tedy na Egona Bondyho a Iva Vodsedálka.

Další společný rys obou poetik, je depoetizace, která hlavně tkví v práci s jazykem, kterého tu není tradičně používáno jako ozdoby, tedy něčeho, co bylo považováno za znak poezie. Naopak je obyčejný, dokonce sklouzává i hrubostem a vulgaritám. Což v klasickém pojetí poezie nebylo dříve myslitelné.

Vraťme se však ke knize Zandové, která vytyčuje jisté znaky poetiky autorů edice Půlnoc, ale které dle našeho názoru lze aplikovat i na okruh undergroundu, a které nám postačí k charakteristice Stankovičovy poezie v rámci této subkultury. Bude se jednat o pseudoprimitivismus, vulgaritu, provokaci, inertextovost.

Jak už pojem pseudoprimitivismus napovídá, nejedná se o čistý primitivismus, ale o jakousi hru na něj. Stankovič ho dociluje např. nesprávným rýmem a rytmem, ale např. i volbou literárního žánru (koleda, lidová píseň). Nejenom Stankovič, ale i řada moderních básníků se uchýlovala k lidovým útvarům. V jeho případě se však jednalo o způsob, jak dodat básním naivnost lidových „řikaček“, učinit je často až trapně zapamatovatelnými (zde je opět souvislost s undergroundem, kde se poezie často předávala orálně). Stankovič vědomě přetváří např. lidové pranostiky, koledy, říkadla. Jak jsme se již zmínili, tento trend lze najít celkově v moderní poezii, o čemž se již v roce 1948 ve své studii *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši* vyjadřuje Jan Mukařovský (Mukařovský, 1948, s. 200).

S pseudoprimitivismem souvisí i užívání vulgarismů. U Stankoviče má však volba takového lexika ještě další význam, a to vytváření groteskna, humoru.

Užívání vulgarismů, jak správně podotkla Zandová (Zandová, 2002, s. 144), má hlavní záměr, a to provokovat. Jak jsme se výše zmínili, jazyk zde přestává mít charakter vysokého stylu a naopak se uchyluje k lexiku běžné mluvy. Poezie klesá k obyčejným lidem, k jejich životům. Je civilní, a tak i více živá (viz Skupina 42). Stankovičovy texty však nemají vzbuzovat takový dojem, který byl záměrem Skupiny 42. Nespisovná slova mají opravdu tvořit jazykový humor básně a provokovat. Důsledkem je depoetizace jazyka, negace představy o poezii, která je krásná, určená jen pro hrstku privilegovaných. Sama zde vychází z kořenů „dělnických“, „špinavých“, ale možná o to více živých a autentických, s čímž souvisí i výběr motivů. Poezie je tedy zasazena do jiných struktur a konvencí. Hranice jsou posunuty. Co v klasickém pojetí poezie bylo nepřípustné, je zde v mezích normální. Škála jazyka se rozšiřuje, tabu jsou bourána. Tato lexikální rozmanitost a kontrastnost, se podílí jak na významové stránce textů, tak zároveň i na humoru básně.

Na linii pseudoprimitivismus – vulgárnost navazuje další znak, a tím je snaha o provokaci, s níž souvisí i práce s jazykem. Provokativnost básní však nespočívá pouze v lexikální kontrastnosti a vulgaritě, ale také v tematice. Stankovič často napadá nedotknutelná témata, jako je např. náboženství nebo oblasti budící respekt, např. armáda, vojenství. Tato témata pak zesměšňuje a vulgarizuje.

Jak již bylo zmíněno, lyrický subjekt se často obrací na druhého, tedy posluchače. Vztah k němu bývá až silně negativistický, což se promítá do volby lexika. Je třeba upozornit, že toto oslovení adresáta se děje často prostřednictvím narážek, což může způsobovat nižší srozumitelnost textu, který každý nemusí umět správně interpretovat. Jako interpretační klíč nám mohou např. sloužit mimoliterární souvislosti pojící se k básníkovu životu, jejichž kontury se mohou časem zahladit.

Dalším znakem děl undergroundových autorů je intertextovost, která se většinou projevovala citacemi undergroundových básníků v dílech jejich literárních kolegů. Tento jev zřejmě souvisí s tím, že underground byl subkulturou nemající příliš velký počet členů, kde existovaly určité vazby, ať již ve formě přímých kontaktů,

tak i ve formě zprostředkované. Informace tu byly předávány z osoby na osobu, tedy prostřednictvím sociálních vazeb. Jedním z důsledků ústního předávání bylo vytvoření „kultů“ osobnosti. Společenství si ustanovilo vlastní guru, mluvčí subkultury. Těmi byli např. M. I. Jirous, E. Bondy, skupina The Plastic People. Podobné postupy zaznamenávala i literatura. S undergroundovými básníky, tedy přesněji s jejich tvorbou se členové společenství setkávali skrze orální podání (např. ve formě zhudebněných básní či v běžném sociálním styku), tak i v písemné podobě. Písemnou podobou máme na mysli různé přepisy, které kolovaly napříč celým spektrem společenství. Byly předávány dál, množeny. Tímto způsobem se texty dostávaly do všeobecného povědomí. Tento proces by se dal přirovnat k hermeticky uzavřenému kruhu. Jednalo se o jakýsi řetězec, prostřednictvím něž texty kolovaly a šířily se dál. Zásahu je nutno připsat i samotným autorům. Byli to právě oni, kdo zařazoval do svých textů citace svých kolegů. Autoři undergroundu často tyto texty přetvářeli a přizpůsobovali svým potřebám. Ve Stankovičových básních se můžeme setkat s řadou přímých citací či odkazů k textům cizích autorů. Nejednalo se však pouze o okruh undergroundu, ale také o básnickovy umělecké vzory, z jejichž poetiky čerpal nebo jim prostřednictvím své básně vzdával hold. Co se týče undergroundových autorů, jednalo se o Egona Bondyho, M. I. Jirouse, Fandu Pánka, Petra Lampla, Karola Sidona, Pavla Zajíčka a další. Literárními vzory by byl výše zmíněný Christian Morgenstern, T. R. Field, M. J. Lermontov, Velimir Chlebnikov, Ladislav Klíma, Jakub Deml a jiní.

Stankovič s cizími texty nakládá ve své poezii dosti svévolně, jedná se buď o implicitní intertexty ve formě narážek a odkazů, o přetvořené části prototextů, či o přímé citace. Tímto vkládáním a prolínáním vícero zdrojů na jedné společné ploše dostávají původní texty nový významový rozměr. Jsou záměrně přetvářeny a deformovány. Vytržením z kontextu se zasazují do nových souvislostí. Nelze však tvrdit, že by se jednalo pouze o jednosměrný proces (že by o nové konotace byl obohacen pouze mladší text). Naopak, proces je obousměrný. Myslí tím takový proces, v kterém dochází k vzájemnému obohacování obou textů. Je to tedy jak původní text (tedy ten, co nově vznikajícímu předchází), jenž vnáší nové

prvky do děl, utváří další texty, ale také mladší text, který zasazováním prvků ze staršího díla je aktualizuje a dává jim nový rozměr. I mladší text může prototextu přinášet nové konotace, význam (mladší text a prototext jsou spojeny aluzemi, navzájem se tedy interpretují), čímž přispívá do rozmanitého rastru, skrze nějž se na obě díla můžeme dívat.

Těchto často skrytých narážek (implicitních intertextů) jsou Stankovičovy básně plné, a proto jejich interpretace bývá náročnější. Zaměříme se tedy na ty texty, u nichž intertextové odkazy můžeme jistěji odkrýt a analyzovat. Bude se jednat o tři druhy textů: o lidovou slovesnost, úryvky z děl literárního kánonu a o texty Stankovičových přátel – undergroundových básníků.

Přejdeme k prvnímu typu, a tím je lidová slovesnost. S tou se lze ve Stankovičových textech setkat ve formě úryvků rozpočítadel, říkadel, přísloví, koled, lidových písní. Práce s lidovými útvary není v autorových básních věcí náhody, ale souvisí opět se snahou o jednoduchost, pravidelnost básně, tudíž větší srozumitelnost a zapamatovatelnost (říkejme tomu záměr, i když víme, že Stankovič řadu svých textů vytvářel automaticky). Opět zde můžeme vidět souvislost s již zmiňovaným pseudoprimitivismem. Citujme si na tomto místě ze Zandové: „(...) v popředí stojí – vedle návratu k českosti, ke kořenům prostého českého verše a k dětským rýmům – sociální a kulturní odtabuizování, provokace a autostylizace. Hra s moderním obsahem v tradiční formě, spojení vysokého s nízkým, učeného s primitivním (...)“ (Zandová, 2002, s. 182). Stankovičovy texty působí jednoduše, neproblematicky a vykazují znaky diletantství. Pokud se však čtenář na texty zaměří více, objeví v nich řadu skrytých literárních, ale i dobových narážek, nepřímých literárních citací. A to kolikrát takových, které vypovídají o velkém kulturním přehledu svého autora. Pseudolidovost je tu většinou parodií na klasické folklorní útvary nebo na citované prototexty. Uveďme si některé příklady.

XXX

*Když ptáčka lapají,
na stroji klapají:*

*„Olivetti, Olivetti,
kto si? Nie si Otec Svätý?*

*Potom druhej ňouma
jedním nebo dvouma
otcovství to zkoumá.*

(Stankovič, 1993, s. 35).

Variace na de Amicise

*Thuče bubeníček
Entartete Kunst
a svolává chlapce
Entartete Kunst*

*Máme plínky a boláky
zahrajem si na vojáky
Entartete Kunst
Entertete Kunst“*

(Stankovič, 1992, s. 55).

Na těchto ukázkách (v prvním případě se jedná o přísloví, v druhém o píseň) si můžeme dobře doložit Stankovičovu práci s předlohou. Autor z pretextu vyjme část, kterou pak zasadí do své básně, ta pak obohacuje vzniknuvší text o ironickou nadsázku a tvoří k němu kontrast. Touto zvláštní kombinací vážného a nevážného totiž dochází k dosti výrazné pointě. Naivnost lidových říkadel a popěveků může působit komicky, hravě a neproblematicky (což se zřejmě také odvíjí např. od rytmické pravidelnosti). To se však ruší v kombinaci s vážnou tematikou. V druhé ukázce prostota dětských říkadel ještě více podtrhuje hrůznost, která je v básni ztvárněna. Do konfrontace se tedy dostává bezproblémovost světa dětských představ – her s obnaženou realitou. Kritika armádního aparátu není u Stankoviče ničím výjimečným. Autor napadá jeho zrůdnost, bezpohlavnost a hlavně bezmocnost člověka uvnitř něj. V souvislosti s ním poukazuje na ztrátu

individuality a identity. Tento despekt vůči armádě má zřejmě souvislost s autorovými životními fakty (Stankovičův otec bojující na východní frontě, s kterým si příliš nerozuměl), a promítá se právě do jeho básní, jako např. v následujícím případě, konkrétně koledě.

Koleda strašlivá o velikém provalu U Bohouše

*Kolega řídící orgáne,
co to neseš ve džbáně,
Nesu, nesu blbou zprávu:
Hrobka nám rozkryla Áju,*

*Co se říká u piva
Ája už ted' nezpívá,
takže chudák stará*

Ghát

musí za dva fízlovat...

(Stankovič, 1995, s. 28)

Název koleda je opět v tomto případě zavádějící. Na rozdíl od předchozí básně se nejedná o text s vážnou rétorikou. Užití útvaru koledy tu funguje opět jako prvek působící ironicky. Pokud bychom měli domýšlet vše do detailu, ani zde by nešlo o téma bez vážnějšího zatížení. Lyrický subjekt zde podává výpověď o razii v knihovně brakové literatury (Hrobka), kterou Stankovič vedl se svou ženou a Olgou Havlovou. Celá situace je sice podána žertovně, pokud však věc domyslíme do detailů, tak fakt, že si komunistický režim precizně hlídal lidi jemu nevyhovující, není zrovna příliš úsměvný. Stankovič ve formě narážek, odkazů šifruje různé situace, věci a lidi s nimi spojené. Nejedná se však pouze o umělecký záměr, ale také o pragmatický tah, snahu skrýt jména subjektů básně (v reálném světě skutečných psychofyzických postav), ze strachu z jejich odhalení a následného pronásledování (to se však zcela netýká výše citované básně). Básně jsou přetíženy symboly, náznaky, které jsou pro čtenáře, který není seznámen s danou situací, naprosto nedešifrovatelné.

Jako druhý typ jsme si zmiňovali texty, které jsou považovány za součást pomyslného literárního kánonu. Jedná se většinou o autory starší generace (literární tradice se dá přeci jen utvářet s jistým časovým odstupem) jako je K. J. Erben, J. V. Sládek, J. K. Tyl a další. Stankovič do své poezie začleňuje buď citace z jejich děl, nebo pracuje s celými texty, které zároveň uzpůsobuje vlastní potřebě. S tímto způsobem tvorby se můžeme setkat v následujícím příkladu, Sládkově nejznámějším textu.

Variace pomocného dělníka na „Znám křišťálovou studánku“

Motto:

*Každý den mezi d'ábly vstávám,
pomalu sám se d'áblem stávám*

*Znám křišťálovou studánku,
kde nejhustší je strach,
tam roste tmavé kapradí
a vůkol rudý vrah...*

*Tam taky saně chodí pít...
...a já tam musím ve dne v noci
ku pomoci
v háku být.*

(Stankovič, 1995, s. 75)

V tomto případě se opravdu jedná o variaci původního textu. Jelikož autor striktně dodržuje metrum předlohy (kromě poslední sloky). To se však již netýká hlavního motivu básně, který je naznačen jak v samotném názvu, tak i v mottu, což způsobuje i odlišnost sémantickou. Kontrastu se tu dosáhlo kombinací pohádkové, dětsky naivní Sládkovy básně s „drsnějším“, civilnějším textem (vyznáním) plným bezútěšnosti, bezmoci. Stankovič opustil prostor přírodní lyriky a přiklonil se k civilní poezii, poetiky lidí na okraji.

Jak jsme se zmínili, autor ve své básni / variaci dodržuje původní metrum. Pouze v poslední strofě, kam by se dalo zasadit i těžiště básně, dochází k změně metra, tedy k momentu zklamaného očekávání. Spojení všeobecně známé básně (dnes již svým způsobem zlidovělé) s textem, který je reflexí aktuální doby, má stejnou funkci jako syntéza v předchozím typu. Konfrontací dvou různých významových rovin vzniká text, který je deziluzivní. Tato syntéza má přesto ještě jednu funkci. S (klasickými) texty, které autor do své poezie začleňuje, se pojí jisté očekávání a přístupy. Stankovič si všiml úskalí, které se s tímto druhem básní pojí. Častým čtením totiž ztrácí svou živost a původní sémantická stránka se zplošťuje. Hlavní sdělení a obsah zaniká, příjemce přestává vnímat jednotlivosti, ale chápe text pouze jako celek, často významově vyprázdněný. To vše je důsledkem přemrštěného zájmu a vyzdvihování stále stejných textů nebo jejich částí. Tím, že autor pretexty přetváří, je aktualizuje, dává jim nové konotace a zasazuje je do nových souvislostí. Přesto to není jediný záměr autora. Z četby předchozího textu lze jasně vyčíst ironii, opět tedy dochází k provokaci čtenáře.

Přistupme k dalšímu způsobu aktualizace starého textu. Jedná se o deformaci původní básně např. jako zde. „*Nechod', Pane s Vaškom na l'ad, / mnohý príklad známe: / Vašek sklouzne, Pánbiček si za něj nohu zláme...*“ (Stankovič, 1995, s. 82). Borovského satirická báseň má v tomto případě pozměněný závěr. Všeobecná známost textu má vliv na samotný akt čtení. Nenaplnění horizontu příjemcova očekávání způsobuje čtenářovo „zklamání“, údiv, popř. přehodnocení původní interpretace a následnou volbu jiného přístupu k básni. Nejde však jen o záměr autora šokovat čtenáře pozměněným koncem (ne však zcela pointou). V básni dochází k sémantickému posunu. *Pán* je zde psán majuskulí, což má značit Boha. Tato domněnka je potvrzena v dalším verši, kde je postava Boha explicitně vyjádřena. Nejedná se však pouze o změnu sémantické stránky, ale také o imputaci cizojazyčného slova, konkrétně slova *l'ad*, které do básně vnáší jazykovou komiku. Nelze však vidět v této básnické hříčce snahu o zparodování samotné satiry. Zřejmě se má jednat pouze o hru se slovy, znevážení vážného tématu, což je u Stankoviče dosti častým postupem. U mála autorových básní se setkáme s čistě vážným tónem (částečnou výjimkou jsou jeho elegie). Jako by se

básník vždy na poslední chvíli rozhodl opustit naznačenou linii a vybočil z ní nějakým směšným gestem.

Posledním typem jsou intertexty básní Stankovičových přátel, undergroundových autorů. V tomto případě Stankovič často pracuje pouze s citací konkrétní básně, názvu nebo jen narážkou na ní. Tyto úryvky tvoří libovolné části textu. Jsou např. mottem, jako v následující básni *Autoru motta věnováno*. „*My žijeme v Praze, tj. tam...*“ (Stankovič, 1999, s. 15). Zde se jedná o explicitní odkaz na Bondyho báseň *Magické noci* (zhudebněnou PPU). Nárazek na Egona Bondyho nalezneme ve Stankovičových textech mnoho. Intertextem může být i název básně, např.: *Für Bondy's unbekannte Geliebte*. V tomto případě se jedná o přímý název jedné z Bondyho sbírek. Řadu aluzí bychom jistě našli i jinde, často v básních, které jsou variacemi. Ke správné interpretaci je však potřeba dokonalá znalost díla daného autora.

Na předchozích řádcích jsme si doložili Stankovičův vztah a příslušnost k literárnímu undergroundu, zdůrazněme literárnímu. Co se týče životního postoje, byl outsiderem i zde. Kontakt s undergroundem navazoval prostřednictvím přátel, jako byli Fanda Pánek, Martin Jirous, manželé Němcovi atd. Přesto nebylo Stankovičovým záměrem do něj patřit. Jak na jednom z literárních večerů vtipně glosoval, on tu byl již před samotným undergroundem, který si jej přisvojil sám. Opravdu, Stankovičovy texty byly hojně přepisovány a žily v povědomí subkultury svým životem. Nemalou zásluhu na tom měli i hudebníci, kteří Stankovičovy básně hojně zpracovávali. Zmíňme se např. o Plastic people of the Universe či Jimu Čertovi.

2 Dominanty Stankovičovy poetiky

V této části naší práce se budeme zabývat hlavními znaky autorovy poetiky. Tedy prvky, které jsou pro Stankovičovy básně typické. Bude se jednat o rým, rytmus, eufonii, jazykovou hru, motta a dedikace. Aby však byl obraz básnickovy poetiky ucelený, budeme se muset na úvod stručně zmínit o dalších důležitých rysech, které nelze opomenout.

To, co čtenáře na první čtení Stankovičových textů jistě zaujme, je jejich velká hravost. Básně jsou nabyté vtipem a skrytými významy. Jazyková komika vyvěrá jak z hry se slovy, tak i z rytmu a rýmu. Básně jsou často ostře vypointované, převládá tu grotesknost a vtip. Proto tak často dochází k porušování rytmu, rýmu, syntaktické skladby.

S jazykovou komikou úzce souvisí práce s lexikem. Autor nečerpá pouze z českého jazyka, ale např. i z angličtiny, němčiny, ruštiny, slovenštiny. Což lze dobře doložit na makaronských básních, kde cizí slova mají většinou rýmotvornou úlohu. Tato lexikální kontrastnost se podílí právě na humoru básní. Nejčastěji se jedná o slovenštinu, která v kombinaci s češtinou působí komicky (což je zřejmě i tím, že je oproti českému jazyku více měkká). Stankovič čerpá i z různých útvarů českého jazyka. Užívá dialektismů, slangových výrazů, často též vulgarismů (viz underground). Dalo by se říci, že vulgarismy mají v básni jakousi očištnou funkci. To se odráží např. ve výpovědi lyrického subjektu, který chrlí slova bez větší souvislosti. Tento proud slov nemusí mít v básni výraznější sémantické opodstatnění, což může být komentováno samotným lyrickým subjektem. „*Hlavou mi myšlenky táhnou, dobře jí ta hovna padnou (neukojitelná bázeň, kdo ji ukojí, je blázen): Ty vole jíl / vykolejil / z vlčí renty / pohnul se jíl, lože pak své nepohnojil, / aniž krávo, tě podojil.*“ (Stankovič, 1993, s. 42). Podstatnou složkou jsou i jazykové experimenty ve formě vtipných kalambúrů, jako např. v této citaci: „*Egyptská noc / (blízko Vánoc). / Led ková Nil i Ob*“ (Stankovič, 1992, s. 48).

Pseudoprimitivismus je dalším specifikem autorovy básnické tvorby. Paralely bychom samozřejmě mohli vidět opět v undergroundu, ale i u literárních vzorů

(např. T. R. Field). Odráží se ve výběru lexika, ale i v metru, které bývá pravidelné. Tato pravidelnost často vede k jakési říkankovitosti básně, která se blíží lidové poezii. Stankovičovy texty jsou prvoplánově jednoduché, často až primitivní. Přesto je nutné upozornit, že se jedná pouze o hru se čtenářem. Texty jsou přímo nabyté skrytými odkazy z různých tematických oblastí (např. umění, historie). Skrývají se však za množstvím slovních hříček.

Stankovičovy texty obsahují velké množství narážek, skrytých významů, čímž se dostáváme k dalšímu znaku jeho poezie – intertextualitě. Tyto narážky mohou být ve formě explicitních intertextů (citací) nebo implicitní intertextovosti (aluzí), která však může zůstat čtenářem nerozpoznána (pokud nemá stejnou, tedy spíše podobnou fikční encyklopedii, jako samotný autor). Častý je výskyt intertextů, coby citací přísloví, lidových písní. Což souvisí s návazností autorových básní na lidovou tvorbu. Stankovič ve svých textech také odkazuje k cizím literárním dílům, nejčastěji k undergroundovým básníkům. Jedná se např. o Egona Bondyho, Martina Jirouse, Pavla Zajíčka aj.

S intertextovostí souvisí další znak autorovy poezie, a tím je kódovanost, zašifrovanost. Máme tím na mysli implicitní intertexty, tedy takové texty, které jsou plné nepřímých narážek a skrytých odkazů. Nemusí se však vždy jednat o intertexty. Příkladem nám mohou být dedikace, kde autor nezmiňuje celé jméno člověka, kterému je báseň věnována, ale používá přezdívku nebo jen pouze iniciál. Důsledkem jsou maximálně významově zatížené básně, s čímž souvisí i jejich zkratkovitost, stručnost, heslovitost, často i nedorečenost (např. již v samotném názvu „*Variace na jméno xxx*“ (Stankovič, 1992, s. 115). Texty často odkazují k událostem, které jsou známé a srozumitelné např. pouze jejich aktérům. Současnému čtenáři unikají souvislosti a narážky, jimiž je text nabitý. Dekódování původních významů slov je často pro čtenáře nemožné. Velkou roli zde hraje časovost, konkrétně rozpětí mezi časem recepce a vznikem básně. Konotace chápe nejlépe autor. My, jako čtenáři se můžeme pouze dohadovat. Některé souvislosti lze dohledat ve vzpomínkách aktérů, autora (např. kniha *Co dělat, když Kolja vítězí*, která obsahuje Stankovičovy vzpomínkové texty), ale často přímý význam zůstane ukrytý a nesrozumitelný. Příjemce se tedy musí

s tímto faktem smířit, počítat s ním a zvolit jiný přístup k básni. Významová stránka tím je tedy lehce ochuzena, proto se recepce čtenáře musí zaměřit na jiné výrazné prvky. Jedná se například o bohatost rýmu nebo již zmiňovanou hru se slovy. Obsah tedy pro čtenáře přestává hrát stěžejní roli, vlastně jej ani zajímat nemusí.

2.1 Motivy

Zajímavou složkou Stankovičovy poezie jsou motivy. S nimi se často pojí (rozuměj, dochází k vzájemným vazbám) např. grafická stránka, ale také i volba literárního žánru. Zde je se třeba zmínit o dvou hlavních žánrech autorovy tvorby, kde se motivy a žánr výrazně ovlivňují. Těmi jsou variace a elegie (viz sbírka *Variace. Kecybely. Elegie. Nikdycinky*).

Žánr variace předpokládá, že se s původním textem bude nějakým způsobem pracovat. Může se jednat o již zmíněné motivy (Stankovič si vybírá z okruhu undergroundových básníků nebo autorů, kterých si cenil), nebo např. o grafickou stránku, jako v následující ukázce, variaci *Na Majakovského*:

Pod
postelí
bez
života
leží
bota.

Šlápnout na hrdlo své písni
může jen blbec obecní.

(Stankovič, 1993, s. 29)

V citovaném textu se pracuje s výrazným znakem Majakovského poezie, a tím je tzv. chůdovité psaní veršů (se kterým se můžeme setkat i ve sborníku *Židovská jména*). Stankovič nenavazuje na Majakovského pouze grafickou stavbou, ale

i přímou citací. „*Šlápnout na hrdlo své písni*“ je přímým citátem Majakovského, což potvrzuje úzkou souvislost intertextuality s literárním motivem.

Ve Stankovičových variacích se můžeme setkat s odkazy i na jiné autory, jako jsou např. K. H. Mácha, Milan Nápravník, Egon Bondy, Martin Jirous, Josef Váchal, Velimir Chlebnikov, Ivan Bunin a řada dalších. Přesto je mnoho básní, kde bychom návaznost k prototextu hledali hůře, zde se jedná spíše o ironii, nebo snahu o provokaci, jako v následující *Variaci na K. H. M. (z šémové poezie)*. „...guláš chce chlast...“ (Stankovič, 1993, s. 14).

Dalším často užívaným žánrem jsou elegie, které se od zbytku Stankovičovy tvorby výrazně liší. Rozcházejí se jazykovou stránkou (menší užívání vulgarismů, rýmu, jazykových hříček), ale i volbou motivů, témat. Jedná se většinou o retrospektivní vzpomínky na zesnulé přátele nebo na autorovo dětství. Tón básně je vážnější. V malé míře se tu vyskytuje rým, jazyková komika, verše jsou rozsáhlejší, méně členěné a blíží se prozaickému textu. To vše, co do vzájemného ovlivňování témat a literárních žánrů.

Spektrum motivů je u Stankoviče velice široké. Souvislost mezi nimi bývá nejasná, s čímž souvisí již zmiňované kódování básní. V textech se hovoří často prostřednictvím náznaků a aluzí, které pro běžného čtenáře mohou pozbývat smyslu a zůstat nerozkryty. Zašifrovanost výpovědi se promítá i do práce s jazykem (jazykové skrývačky, hříčky), do nekonvenčního užívání interpunkce. Významovou zastřenost básní způsobuje i členění textu, který mívá charakter jednotlitého proudu slov. Výpovědi jednotlivých subjektů básně bývají nepřehledné, mohou se prolínat. Básnickovy texty působí spontánně, jako kdyby byly sestavovány náhodně, na základě asociace. Výpověď lyrického subjektu má většinou charakter neuspořádaného proudu řeči. Stankovič svými básněmi reaguje na aktuální situace, které se buď dotýkají přímo jeho, nebo slouží jako komentáře. Tudíž mají subjektivní zabarvení a jsou často pro nezúčastněného příjemce těžko pochopitelné a rozluštitelné. Jedná se např. o události jak z politického života, tak i ze života autora (zde je ztížená interpretace markantní).

I přes velkou rozmanitost motivů lze určit dvě hlavní (nejčastější) významové oblasti, z kterých autor čerpá. Těmi jsou náboženství a vojenství. Náboženské motivy vychází většinou z křesťanství, ale objevují se tu i prvky židovské, dokonce i muslimské. Jedná se např. o biblické motivy a symboly, jako je hořící keř, Poslední soud, Betlém, Sodoma a Gomora. Postavy jako je Job, Noe, Máří Magdaléna. Časté je také oslovování Boha lyrickým subjektem. Bůh je pojímán buď jako nepřítomný adresát, entita, na kterou se subjekt obrací, nebo pouze jako způsob zvolání. Náboženské motivy se nejvíce objevují ve Stankovičově první sbírce (*Zvuk pionýrské trubky*), přesto i v dalších básnických sbírkách mají výrazné zastoupení.

Zaměřme se nyní na to, jak se tyto motivy v básni chovají. Důležité je, že náboženské motivy většinou nikterak neutváří celkové téma textu (vyjma těch, které prvoplánově sledují náboženské téma, tento záměr většinou poznáme již v názvu básně). Jsou do textu zasazovány zcela volně a s celkovým tématem básně nikterak nekorespondují.

V básnickově tvorbě však dominují ty texty, v nichž se nachází motivy, které spolu nemají nic společného, jelikož pochází z odlišných významových rovin. V prostoru jedné básně se tedy můžeme setkat s E. A Poem, strýčkem Joe, opem, ale i Božím okem. Přičemž se může často jednat o záměrnou provokaci.

Uvedme si jako příklad báseň, jež se vyznačuje výraznou motivickou kontrastností.

Paholanův Český Betlém

Kdys v římské opeře já viděl scénu

(to pivo nemělo pěnu)

jak stará kněžna nebo převoryše

(a mělo-li, tak ne patřičné výše)

ztratila hlas, když zazpívati měla

(ta dvanáctka mi nic nejela)

Cantus na tichý příchod Jezulátka
(Ó, kéž se nikdy neodšpuntovala ta zátka)

(Stankovič, 1995, s. 25)

V této básni dochází ke křížení dvou významových oblastí. Hlavní linii básně tvoří verše obsahující motivy, jejichž příbuznost je dána věcnou souvislostí (náboženská tematika), protiklad k nim tvoří sudé verše významově se lišící. Touto kontrastní opozicí dochází k rozkrývání a zesměšňování témat, která budí všeobecný respekt a jsou považována za nenapadnutelná (v tomto případě křesťanství). Profánní motiv, jako je pití piva tvoří k náboženským motivům výrazný protiklad a snižuje jejich vážnost. Dochází však k vzájemnému ovlivňování. Proto i náboženská motivika tvaruje do jisté míry druhý motiv, jehož civilnost, až nízkost je naopak vyvyšována. Tedy pití piva jako druh rituálu. Touto kontrastní opozicí tedy vzniká text, který působí opět provokativně.

Náboženským tématem se může zabývat dokonce celá báseň. I v tomto případě se jedná o parodii, báseň má humorné naladění a výraznou pointu.

Marná snaha prastarých struktur

*Ze Gomorrhhy do Sodomy,
ze Sodomy do Gomorrhhy
volají dva dětský sbory:
„Jahveleben, sorry, sorry!“*

*Jahve však zná svoje tvory?
jede dále podle Tóry.*

(Stankovič, 1995, s. 63)

Jak jsme si na předchozích ukázkách doložili, Stankovič s náboženskými motivy pracuje zcela netradičně. Většinou bývají předmětem provokace.

Dalším výrazným motivem, který se často v autorových básních objevuje, je motiv vojenství. Lehce jsme se ho dotkli v odstavcích o intertextovosti

(viz str. 29). Vojenství je ve Stankovičových básních popisováno jako něco absurdního, uměle vykonstruovaného, co člověka zbavuje svobody a přirozenosti. Armáda jako jeden z nástrojů státního aparátu, sloužící k manipulaci a podmiňování občanů. Jak napsal Jan Štolba: „*Nejsilnějším Stankovičovým leitmotivem je pak téměř magicky obludný svět vojenských reálií, přízračně spojený s místopisem východního Slovenska, ve zkratce skrývající veškerou nabubřelou, zupáckou a ulepenou impotenci života v totalitním Československu, života, jehož největší zrudností bylo, jak nás všechny dokázat obalit svým šlemem (...).*“ (Štolba, 1994, s. 6).

Stankovič ve svých básních vojáky zbavuje vlastní důstojnosti, schopnosti se samostatně rozhodovat. Neočekává se od nich, že budou samostatnými jednotkami, ale masou ovládanou pokyny a povely. Tak jako v následující ukázce, kde autor přirovnává pochodující vojáky k slepicím, tedy tvorům, jež jsou pověstní svou tupostí.

Lassie se vrací

Ve vojenských písních

různí čuráci

úd za údem v boji

hrdě utrácí.

Ač úd je jejich ratio,

každý v častušce ztrácí ho.

Po všem, když všichni zvrací,

úd za údem se vrací

v kryt – špendlík zavírací

(Stankovič, 1993, s. 36).

Se ztrátou lidství, vlastní individuality se v tomto případě spojuje ztráta mužství. Uvedme si ještě jiný příklad: „*Ted' na Nový rok pocho- / dujou vojáci ve Strážském / slepičím krokem na pedi- / kúru, a co nevidět se za trest, / uvalený na ně brannou / mocí, která snímá hříchy / světa, změní nejen krok, ale i oni.*“

(Stankovič, 1992, s. 124). Přirovnání vojáků ke slepicím posiluje samotný vojenský slang, např.: bažanti. Paralelu mezi vojákem a slepicí autor ještě více podtrhuje samotným závěrem básně, kde jako by se oba subjekty prolnuly v jeden. „*Na Tři krále / ve sněhu na silnici směr Michalovce / za vzdalujícího zpěvu Políčko, pole / nenajdeš už ani jednu stopu slepice / a kde vemeš, když není.*“ (Stankovič, 1992, s. 126). Zajímavé je v této básni pojetí času, který je cyklický. Což je naznačeno ročním koloběhem, tedy stále se opakujícími pravidly, postupy a zvyky, podle kterých je nutno se chovat, bez nároku na individuální vůli.

Dalším výrazným typem jsou básně, zobrazující Stankovičovo mládí. Jimi jsou juvenilní elegie. Jedná se o vzpomínky na básníkovu dětství, popř. dospívání, které se však nenese v duchu něžných vzpomínek a úsměvných bilancí. Naopak je popisováno jako období ne příliš šťastné, plné vnitřního napětí a nenaplněné touhy. Zastoupena je tu i sexualita. „*Celou noc ležel oblečen, / nedotčen od slečen, / v dětském pokoji v posteli - / - jak bych to řekl po sté líp?*“ (Stankovič, 1995, s. 92), na jiném místě: „*Tak, obšancován lampasáckým domem, / nudil jsem se tam nad rozkvetlým stromem... / Byl první máj, byl lásky čas: mě tenkrát se poprvé postavil ocas. // To vše zakrývám dlaní zas a zas: / svrab svého dětství na místo očí / jen aby bylo po mém.*“ (Stankovič, 1993, s. 64). V posledním úryvku autor svým způsobem naznačuje, proč se k období svého dospívání stále vrací. Je pro něj totiž tématem stále živým, jelikož jisté paralely vidí i ve svém současném životě. Sedimenty dětství se usadily, tudíž je třeba se s nimi vypořádávat znovu a znovu.

V juvenilních elegiích se Stankovič také často vrací např. do svého rodného města Prešova. Jeho ulic, které během času zaznamenaly mnoho proměn (např. neustálé změny názvů odvislých od aktuální doby). Tyto záchytné body dětství jsou v básni prvkem, který lyrickému subjektu dává pocit jistoty, jsou entitou (alespoň ve vzpomínkách), která je neměnná, udává jistý rytmus a řád. Proto se mluvčí tak rád do těchto míst imaginárně uchyluje. Nedílnou součástí, která s místy autorova dětství souvisí a tvoří s nimi jednotu, je i subjekt matky, její náruč, jež má také schopnost vytvářet iluzi jistoty. Není to však pouze matka, o kom se ve Stankovičových básních hovoří (avšak již ne s pozitivními

konotacemi). V jedné z juvenilních elegií, konkrétně v *Juvenilní elegii II*, se zmiňuje např. o svém bratrovi policistovi. „Čekal jsem na brášku příštího policajta, / jehož dnes – taky už z povolání – bolí záda“ (Stankovič, 1993, s. 64). Z ironických narážek opět můžeme vytušit autorův despekt k armádě, postoj k politické situaci.

Na závěr této kapitoly si ještě jednou shrňme způsoby, jakými autor začleňuje jednotlivé motivy do celku básně. Velice častým případem je spojování motivů z různých významových oblastí. Např. v básni *Variace na Váchalův orloj* jsou historické osobnosti (např. Donatello, Michelangelo Buonarroti a další) zasazovány do současnosti a jsou jim prisuzovány role vojáků a teroristů. Dalším způsobem je spojování motivů profánních s náboženskými, (viz Stankovič, 1995, s. 25) nebo s antickými. Důsledkem výrazné kontrastnosti je již zmiňovaná ironie, nadsázka a provokace.

2.2 Rým

Nepůjde snad tolik o nadsázku, pokud budeme tvrdit, že právě rým tvoří „kostru“ Stankovičových textů. V souvislosti s ním je třeba hovořit také o hře se slovy a způsoby jejich spojování, vyplývajících často z metody asociace. Uveďme si úryvek z článku Petra A. Bílka: „*Stankovičova asociativní aktivita se odvíjí od vybavování si slovních spojení, básnických, písňových a hovorových sloganů, schémat, frází. Jeho lyrický subjekt je neustále oplodňován řečí; z ní se rodí – a pak už jen naváté fragmenty skládá podle rýmových a rytmičných požadavků v obrázky povýtce abstraktní, nesoustředěné, v celky, jimž obvykle chybí hlubší směřován.*“ (Bílek, 1993, s. 3). K tomu je nutno doplnit, že se zřejmě nejedná čistě o náhodu, o které by autor nevěděl. Spíše naopak. Vodítkem nám můžou být názvy jednotlivých částí sbírek. Jako např. sbírka *Variace*. *Elegie*. *Nikdycinky*, kde se dle našeho názoru explicitně poukazuje na zaměření básní z jednotlivých oddílů.

Významová kontrastnost, o které jsme se zmiňovali v souvislosti s motivy, se objevuje i zde. Autor ve svých textech spojuje slova, která spolu nemusí nijak zvlášť souviset. Uveďme si příklady: „*bradlo – zvadlo*“ (Stankovič, 1995, s. 56),

„v masti – vlasti“ (Stankovič, 1995, s. 85), „pusa – Rusa“ (Stankovič, 1993, s. 38), *časy – kanafasy*“ (Stankovič, 1993, s. 9), „oblečen – od slečen“ (Stankovič, 1995, s. 92), „gójovi – bojový“ (Stankovič, 1995, s. 11), „skáče – tryskáče“ (Stankovič, 1995, s. 14). Autorova tvorba je plná jazykových hříček, slovy Jana Štolby *„zbytněných keců“* (Štolba, 1994, s. 6). Proud slov a lexikálních spojení se v básni přeměňuje v jednotlý celek. Rým je jedním z prvků, které se podílí na „trapnosti“ básní. Dokladem toho je užívání i takových triviálních klišé jako jsou: „lásky – pásky“ (Stankovič, 1993, s. 94), „láska – cháska“ (Stankovič, 1993, s. 40). Právě v tomto aspektu tkví Stankovičův slovní humor. Slova zde vytvářejí efekt sněžné koule. To znamená, že určité slovo na sebe nabaluje řadu dalších, která se spolu pojí např. na základě zvukové shody, velkou roli tu většinou hraje asociace. Proto slova tak často nevykazují věcnou příbuznost.

Záměrný primitivismus se promítá i do práce s rýmem. Autor své texty pečlivě necizeluje, rýmové protějšky se mohou shodovat např. pouze asonancí: „*Dva blbové vyli / bylo o nich v bibli...*“ (Stankovič, 1992, s. 99), jinde „*Mezi matkou a synem vták. / Na širém poli kamarád*“ (Stankovič, 1992, s. 50) nebo „*v prd jiný / překovali / prd nový*“ (Stankovič, 1992, s. 50). Setkat se můžeme i s dostačujícími rýmy (Hrabák, 1978, s. 150), tedy bez opěrné souhlásky, jako v následující ukázce: „*A pak přišel Ježíšek, / uříznul mi jazýček*“ (Stankovič, 1992, s. 110). V tomto úryvku dochází ke konsonanci u slov *Ježíšek* a *jazýček*, která se rýmují pouze koncovkou *ek*, opěrná souhláska tu chybí, i když jistou zvukovou podobnost lze vidět i u hlásek *č, ž*, které jsou změkčené.

Výjimku netvoří ani rýmy useknuté (Hrabák, 1978, s. 150), takové, v nichž jeden z rýmových protějšků končí na uzavřenou hlásku (souhlásku), druhý na otevřenou koncovou hlásku (samohláskou): „*Ty hlavičko upírova, / mráz tě bude tupírovat*“ (Stankovič, 1992, s. 29) nebo gramatické (Hrabák, 1978, s. 151), tedy slova shodující se např. koncovkou, jako v následující citaci: „*křehutky, hnojníci, / dvojnice, dvojníci*“ (Stankovič, 1992, s. 44).

S nadsázkou lze tvrdit, že se jedná o rým méně technicky vytríbený (jelikož žádný typ rýmu není hodnotnější než jiný), k čemuž se vyjadřují i výpovědi lyrického

subjektu, které komentují proces tvorby, úroveň textů. Lyrický subjekt oslovuje např. samotný rým (čímž ho zživotňuje), rytmus. Jedná se často o situace, kdy se proud řeči zadrhne, mluvčí neví jak pokračovat dál, a tak se obrací k fiktivnímu adresátu (rým), ke kterému přistupuje jako k někomu, kdo jej chápe, jelikož je součástí aktu tvoření. Např.: „*Pěst na oko jsme, rýme. / Tak tu spolu zuříme*“ (Stankovič, 1993, s. 54), jinde „*lebo duša nie je JeeRDé / aj keď rým a rytmus sa pojebe.*“ (Stankovič, 1993, s. 43). Opravdu, jako by se rým posouval do pozice partnera v „dialogu“ (o dialogu se samozřejmě nedá hovořit, jelikož je řečově aktivní pouze jeden mluvčí). Rým, je spíše nepřítomným posluchačem, ke kterému se subjekt obrací. Je něčím, co je s básní neodlučně spojené. „*I když ho stokrát vylovíte, rým pevně vězí v zemi jílovité*“ (Stankovič, 1993, s. 91). Z těchto ukázek tedy vyplývá, že primitivismus básní je zcela v režii autora, je tedy záměrný.

I přesto, že se Stankovičova poezie snaží působit diletantsky, diletantská není. Texty jsou sice často tvořeny s určitým aspektem náhodnosti, nelze však tvrdit, že by byly bezobsažné či ploché. Naopak. Básně mívají další rovinu, jež se skrývá v určité šifře, či odkazu. Přesto však princip náhodnosti hraje také velkou roli. Jedná se např. o případy, kdy je tvorba podmíněna autorovou slovní asociací, od které se dále odvíjí i samotný rým, rytmus. Např.: „*Asociace je diktát*“ (Stankovič, 1993, s. 51). V tomto případě lze hledat jisté paralely se surrealisty. Jedním ze znaků surrealismu byl právě diktát myšlení, tedy absence přítomnosti rozumu.

Dalším závažným aspektem, na který je nutné v souvislosti se Stankovičovou poezií upozornit, je tzv. moment překvapení, ke kterému může dojít např. nečekaným porušením metrického impulsu ve formě chybějícího rýmu (jelikož rým je jeho nositelem). „*David, ač seděl s Peckou, / měl se s kým bavit / a všecho věděl*“ (Stankovič, 1995, s. 29). V tomto případě autor záměrně přehodil poslední slova druhé sloky, aby k rýmu nedošlo. Metrický impuls byl přerušen, jelikož organizované jednotky na sebe vzájemně nenavázaly (v tomto případě rýmové protějšky). To znamená, že část básně, která byla začleněna do řady celků, v recipientovi vyvolala očekávání, které zůstalo nenaplněno. V následujícím

případě se jedná o výsledné neutvoření rýmu, jelikož na pozici rýmujícího se slova byl dosazen český ekvivalent. „*Pollitom či Titom (půllitrem i hitem)*“ (Stankovič, 1993, s. 21).

Odlišným případem je upřednostňování rýmu. A to např. na úkor syntaktické skladby nebo rytmu. Na tomto místě si uveďme citát Lud'ka Markse: „...*Stankovičovy básně vznikají z předem promyšlené metody postupu, metody vylučující náhodu, pouze rozvádějící sdělení do – někdy až nelogických – variant a parabol. Inspirativní bývá často pro Stankoviče samotné zacházení s lexikální zásobou nebo se syntaxí (příliš zřetelná je snaha o zakončení verše rýmem za cenu nesprávného slovosledu.)*“ (Marks, 1992, s. 85-87). Doplňme si tento výrok názorným příkladem: „*Vyčerpán jako by v houbě mnoho hodin chodil, / tam Adam žebra o svůj podíl, / ale se nenarodil.*“ (Stankovič, 1993, s. 95), jinde: „*Hledaje houby / v duši hloubi, / pak v hloubi duše / ty houby suše.*“ (Stankovič, 1995, s. 37). Stankovič nedeformuje pouze syntax, ale také lexikum, kdy slova uzpůsobuje dle vlastní potřeby, popř. do veršů vkládá cizojazyčná slova, která může i počešťovat jako např. v této ukázce: „*Kozácké usance / jsou chancí / Husince!*“ (Stankovič, 1992, s. 30).

Častým rýmotvorným postupem, se kterým se v textech setkáváme, je tzv. rýmové echo. To znamená, že rýmující se část je celým slovem svého rýmového protějšku, jedná se tedy o homonymní část obou slov. Uveďme si pár příkladů: „*padá mana / atamana*“ (Stankovič, 1992, s. 48), jinde „*je snivej, / dědek plesnivej*“ (Stankovič, 1995, s. 81), „*Úsměv na rtech zle taje. // I já se směju (slintaje)*“ (Stankovič, 1993, s. 23), „*Na starý kolena se zbláznit! / I se španělským ptáčkem zblajz nit.*“ (Stankovič, 1993, s. 39), „*Myšlenka historického pokroku / přidává do parádního kroku*“ (Stankovič, 1995, s. 53). S rýmovým echem souvisí slovní komika, konkrétně tvorba kalambúrů (o tom však později).

S pseudoprimitivismem Stankovičovy poezie částečně souvisí i volba rýmového schématu. Říkáme částečně, jelikož nelze tvrdit, že by nějaký rým byl hodnotnější než jiný. Nejčastěji se pracuje s rýmem sdruženým, který odkazuje k jisté

prostotě, jednoduchosti v tvorbě (často v souvislosti s lidovou poezií), jako v následujícím příkladě.

Elegie (z *Place des Gréves*)

Zbyňkovi Fišerovi

tato kontrarevoluční česko –

slovenská sloka věnována

Z prdele jakobínské

škrábe se hovno svinské:

Filosofie budoáru

už nemá žádnou páru

markýz de Sade

už dávno zvad

(prd nedosáhl bodu varu)

ted' (k stáru) už jen táhne zmaru

tu káru ktorej nemá páru.

(Stankovič, 1992, s. 97).

V tomto případě se jedná o schéma aa bb cc bbb. V některých básních však může vznikat tzv. tirádový rým, kterém dochází k zvukové podobě stejných fonémů na konci každé rytmičké řady. Rým tedy netvoří schéma např.: aa bb cc, ale pouze a.

XXX

Zoufám sobě v každé době:

(V kolébce, loži i hrobě,

umělec či spíše robě,

v příživě i ve výrobě,

v černi i v bělobě,

v pravdě, ve lži, ve vší zlobě,

ve zdraví, chorobě)

Miluju je obě

(Stankovič, 1993, s. 69)

Stankovičův rým je hravý. Autor pracuje se slovy, která jsou si co nejvíce zvukově podobná, proto čtenáře jistě nepřekvapí, když v básních nalezne konce veršů, konkrétně slabik, které jsou identické, jedná se o výše zmiňované rýmové echo. V následujícím příkladě slovo *žil* je rýmující se částí (tedy koncovkou) slov *nerozmnožil* a *dožil*, jež jsou spojena gramatickým rýmem. Lyrický subjekt tu navíc opět komentuje stavbu básně, druh rýmu (metatext).

Povzdých praktikujícího (dovolenkujícího) půlčíka

Být či nebýt, to ví hobit:

zavrtat se jako žížala do žil,

do žil básně,

co jsem složil,

abych lidstvo nerozmnožil,...

v absolutním rýmu dožil...

(Stankovič, 1995, s. 91)

Konotace k lidové tvorbě mohou ještě více zesilovat různé odkazy a citace, např. ve formě úryvků z lidových písní nebo přísloví, jako v následujících citacích.

Appamattox

Motto:

Čím se zapíná Karel Sabina?

Pásla zvědy

Sek ji voják

Šle plakaly

Tyly z „máň“

(Zuby ráčily

Zaburácely:

Sama's saň

(Stankovič, 1995, s. 48).

Jinde se jedná o parodii známého přísloví: „*Ranní ptáče, když skáče*“, / *hučí k tomu tryskáče*, / „*jen tak tak, že nepláče*“. // (*Na středu maj po ránu / v létě teplý lahváče.*)“ (Stankovič, 1995, s. 14).

Přesto většina Stankovičových básní nemá pravidelné rýmové schéma. Jedná se buď o texty, v kterých jsou přítomny verše narušující pravidelnost rytmu či rýmu, nebo texty, v kterých se rým objevuje pouze jako výjimka, slouží zde tedy jako prvek kontrastní.

Zvuková shoda fonémů často přesahuje i do dalších slok. Jedná se o vnitřní rým, to znamená, že jeden z rýmových protějšků se nachází uvnitř verše. Rýmující se protějšky se mohou nacházet v jednom verši, např. uprostřed a na konci následujícího řádku (rýmové enjambement) jako v tomto příkladě: „*V Zamoskvorečí Beránek Boží / žalostně bečí*“ (Stankovič, 1992, s. 30). Setkat se můžeme i s veršem, v kterém se slovo z první poloviny intonačního celku rýmově shoduje s koncem předcházejícího verše: „*Už se skály k zemi řítí (to démon udělal / na nás boudu: v řiti Posledního soudu)*“ (Stankovič, 1992, s. 25). Texty, kde by se vyskytoval obkročný nebo střídavý rým, představují ve Stankovičově poezii spíše výjimku.

2.3 Rytmus

Další oblastí, na kterou se blíže zaměříme, a která s předchozí kapitolou úzce souvisí, je rytmus. Chápejme rytmus podle slov Jana Mukařovského jako něco, co báseň významově utváří a zároveň její strukturu sceluje nebo rozkládá. (Mukařovský, 1948, s. 200). Závěr této poznámky je pro nás zvláště zajímavý, jelikož to, o čem se zde hovoří, nalézáme právě ve Stankovičově poezii. Rytmus autorových básní bývá často narušován, plynulost textu je napadána např. vsuvkami, nesprávným slovosledem. Přičemž změnou rytmu se přetváří významová stránka básně. Vyšinutí z rytmu tedy není samoúčelné, jelikož s sebou nese změnu sémantickou. Změnou veršové inercie dochází k nenaplnění příjemcova očekávání. Citujme si opět z Jana Mukařovského. „*Každá proměna*

rytmického principu znamená proto zásah do významového tkaniva textu. Přetavuje-li se vlivem rytmu na příklad věta, je tím zasažena také její myšlenka.“ (Mukařovský, 1948, s. 201). Vybočení z rytmu představují např. závěry básní, které jsou, stejně jako zbytek textu, pravidelně rytmitizovány, ale od celku básně se liší.

Variace na Zasu

(Tempo di Waltz)

*Věnováno Milanu Balabánovi, mému
nejpříjemnějšímu spolucestujícímu
z policejních vozů*

Motto:

*Fittipaldi, Jackie Ickx-li
myslí hnusnou rybu z pixly?*

*Rybě od ocasu
řežu všecku krásu,
řežu všecku krásu...*

*Vyhýbám se masu,
po kterém tak pasu?*

*Nikoli: Sloní tlapa
– aspoň jedna –
není nikdy tolik nudná,
jako bývá voda
u dna“*

(Stankovič, 1995, s. 26).

V citované ukázce se jedná o třístopé trocheje. Avšak v druhé sloce je pravidelnost metra narušena slovem *nikoli*, které směřuje k jambické rytmitizaci. Kdyby se však toto slovo odstranilo a první verš třetí sloky by se spojil s druhým,

odpovídal by třetímu řádku, který je psán ve čtyřstopém trocheji. Totéž by vzniklo spojením předposledního verše s posledním.

Podobně je tomu i v následujícím příkladě, kde dva jedenáctislabičné verše trochejského metra, které by se mohly rozdělit na dva šestislabičné (rozdíl by byl v pozicích jednotlivých slov, tedy v jejich dominanci ve verši), jsou narušeny dvěma verši sedmislabičnými. Celá báseň je navíc zakončena poznámkou.

Klid by tady byla, ale (III)

(Ze „Smutečního věnce písní a sonetů eurokomunistům“)

*Kdyby žil v Koreji Milan Šimečka
jistěže by měl na srdéčku Kimečka.
Ale že je v Ruzyni,
komora mu dutě zní.*

*(Věnováno neznámému korejskému studentu
s portrétem Kim Ir Sena na kapsičce košile.)*

(Stankovič, 1993, s. 67).

Zásah do rytmičky pravidelnosti básní představují také volné dodatky, které v textu působí nesourodým dojmem, jelikož se většinou s celkem textu neshodují ani sémanticky. Podobají se ironickým glosám.

Cislajtanská melodie (česky bajka)

*Pudem do Vídně,
až bude bídně?
Naopak: do Pešti
pudeme po dešti,
a když bude ještě hůře,
odejdeme spolu k Můře.

až se ucho utrhne.*

(Stankovič, 1993, s. 81).

V tomto případě do celkové struktury básně nezapadá poslední verš. Neshoduje se jak počtem stop, tak typem metra ani s jedním veršem. První řádek je psán v třístopém trocheji, následující verš až čtvrtý přechází do dvoustopých daktylů, přičemž poslední dva verše sloky se vrací opět k trochejské rytimizaci (čtyřstopý trochej). Podobný charakter mají i dodatky, v kterých lyrický subjekt komentuje samotný proces výstavby básně. Tyto dodatky se mohou blížit prozaickému textu, jako v následujících příkladech: „*dál doskáče jen fata morgana*“ (Stankovič, 1993, s. 24), jinde: „*nevím jak dál*“ (Stankovič, 1995, s. 35). Často je např. tematizována dominance rýmu v básni: „*To vše, o čem už dávno spolu nemluvíme, vyhradil sis Ty, rýme*“ (Stankovič, 1993, s. 42), na jiném místě: „*Pěst na oko, jsme, rýme. / Tak tu spolu zuříme*“ (Stankovič, 1993, s. 42) jinde: „*Pod / postelí / bez / života / leží / bota. / Šlápnout na hrdlo své písni / může jen blbec obecní.*“ Závěrečné dodatky, které mají pravidelný rytmus, mohou působit nesourodě i v textu, který jej naopak postrádá. To by se týkalo této ukázky.

„Onanistní“ na téma B. R.

*Kulky nás, odtřelovačů
jsou terčem nevybíravých útoků
Apačů.*

*V prd jiný
překovali
prd nový...*

*Myši slyší rány boží,
Rus to pořád omílá:
Ba, Rusko. Ba Rusko. Pověz: „Nic“.
Rus z hovna plete (ten to má jisté)
páté přes deváté...*

Ecce... (Ejakulace)

**Achich ouvej,
to je blaho,
v prdeli
je pěkné vlaho.*

(Stankovič, 1992, s. 50).

První sloka úryvku se blíží spíše prozaickému textu. Následují dva verše druhé sloky, které jsou psány v čtyřstopém trocheji, přičemž další verše vybočují z metra. Výjimkou je poslední strofa, která má opět pravidelné metrum (trochej), tato pravidelnost je navíc umocňována přerývaným rýmem, který se jinde v básni nevyskytuje. Celek básně je tedy rytmicky nesourodý, v němž pravidelné úseky představují spíše jakési vybočení.

2.4 Eufonie

Také hlásková organizace je neodmyslitelnou součástí autorovy poetiky. Promítá se jak do zvukomalebné stránky básně, tak ji lze objevit i ve formě slovních hříček, které často vznikají na základě zvukové podobnosti slov, asociace. Doložme si to úryvkem z recenze od J. Trávníčka. „*Je toho tolik, co kolem Stankoviče krouží, že by vlastně bylo hříchem zatěžovat vlastní verše nějakým posláním či vědomě zacílenou výpovědí.*“ (Trávníček, 1993, s. 20). Výsledkem jsou básně, v kterých je sémantická stránka výrazně upozaděna, a kde je stěžejním prvkem právě zmíněná hlásková instrumentace. Tento fakt se promítá do samotného procesu čtení. Významová stránka básně bude zastřena, dominovat tu bude zmíněná eufonie, která utváří humor básně.

Hláskovou instrumentaci v souvislosti se Stankovičovými texty bychom mohli rozdělit na dva typy. V prvním se bude jednat o výskyt stejných hlásek v celé básni (což má funkci stmelující), v druhém o opakování hlásek pouze v části básně (verši, slovním spojení), která zvukově dominuje celému textu.

Přejdeme k prvnímu typu eufonie, tedy k té, která prostupuje celou báseň. Může se jednat o hlásku, či hláskové uskupení. Uvedme si pár příkladů. *Pud chlupatý u lip paty, / splíny čpěla plína / (jim věř, že plíny / vějíř rve již)*" (Stankovič, 1993,

s. 8); „*auto plus pusa / poflusá Sáru / i Rusa*“ (Stankovič, 1993, s. 38). V prvním případě se zvukomalebně chovají hlásky *p* a *ř*, v druhé ukázce jsou to *p* a *s*.

Druhým typem jsou eufonická slovní spojení, která se vyskytují jen v části básně. Opakující se hlásky se mohou různým způsobem kombinovat, čímž vznikají nová slova, slovní spojení (zde se právě uplatňuje slovní asociace na základě zvukové podobnosti). Kulminace stejných hlásek však neutváří pouze zvukomalebnost básně, ale také jazykový humor. Jako např. v následujících příkladech. „*Pípy lípy kikiriký*“ (Stankovič, 1993, s. 25), „*thenata thalamu*“ (Stankovič, 1993, s. 30). Přesouvat se mohou i celé skupiny hlásek slova na jiné pozice ve slově novém. Jako např. v následující ukázce, kde se konkrétně jedná o kombinaci hlásek *z, j, o, u*: „*V Sojuzu Jozue / Zoju zuje*“ (Stankovič, 1993, s. 37).

Určitá kulminace stejných hlásek v textu se může odvíjet od samotné tematické oblasti jako v básni *Povzdech Pyrrhuly Eupaey před tahem (ornitologický nonsens)*.

*Porůznu tady chodím a zobám,
osobám, neosobám
ujídám chléb.
Oboje dvoje však maj na nás lep,
sítě a kroužky, v Angole (Mengele?) luky a šípy
(opeřené),
na Maltě pušky.*

*Pak nás tam kupujou
a kroužků zbavujou,
a v Tuzexu prodávaj
(a osoby na vysoké ceny – hubujou
či nadávaj?
- aj vaj -
ve fólii – čím to čím? – v euforii opečené*

(Stankovič, 1995, s. 31).

V tomto případě je tematika básně explicitně naznačena nejenom v samotném názvu, ale i prostřednictvím lexika (zobám, kroužky, sítě, opeřené), užitím eufonie, a to konkrétně v úryvku: „*čím to, čím*“, kde měkčená hláska č může vyvolat ve čtenáři asociace se zvuky ptáků. Berme to však jako nadsázku. Je více než jasné, že se implicitně nejedná o výpověď Pyrrhuly, ale o zpověď člověka žijícího v komunistickém státě (k čemuž odkazují lexika jako je např. Tuzex). Zvukomalba však nemusí souviset s tématem básně, ale může také odkazovat k jednotlivým slovům v textu. Např.: „*Už Pugačov v kleci klů klů klouzačka tvář*“ (Stankovič, 1994, s. 16). V této citaci kombinace hlásek *klů* odkazuje k následujícímu slovu *klouzačka*, které dané hlásky také obsahuje.

2.5 Jazyková hra

Dalším výrazným znakem Stankovičových básní je hra s jazykem. Děje se tak prostřednictvím slovních experimentů, jako jsou např. přesmyčky, kalambúry „*Tennis, ten hmyz*“ (Stankovič, 1993, s. 11), „*kudy chtěj dychtěj*“ (Stankovič, 1993, s. 10), ale také hry se zvukovou podobností slov „*pleš která? / Veškerá!*“ (Stankovič, 1993, s. 52) nebo opakováním hláskových skupin (hlásková instrumentace). Jazyková hravost se uplatňuje také v makaronských básních, v kterých se nejčastěji kombinuje jazyk slovenský a český, jako např. v básni *Federální fidlovačka... a žiadna hnačka*. „(Ráz: *Můj brácha má prima bráchu*) // *V Hamletovi / prach je vrah* // *Česky: My máme Háchu. / Hácha má Máchu. / Mácha má pivo. Hácha krmivo. / Masakr (živo).* // *Po slovensky: / My máme Mach... / - „L'al'a! Rarach!” / (klobúčik zelený, / Noe vydesený, / Tiso obesený...)*“ (Stankovič, 1992, s. 24), jinde: „*Každý ráno na piáno / hraje Jano / pritom když pase tri voly / v Hornouhorskom okolí / na letišti Tri duby / je mu cítiti z huby.* // *Napadlo by to i Vodňanskýho, kdyby nebylo národa slovenskýho.*“ (Stankovič, 1993, s. 17).

Stankovič užívá často nespisovnou formu jazyka, jako jsou: slangové výrazy, dialektismy, vulgarismy. Výsledkem je civilní poezie, prostá jakýchkoli básnických ozdob, jež zachycuje všední realitu, i za předpokladu, že by se jednalo o národní „zesměšňování“ (viz poslední ukázka). Stankovič „nezesměšňuje“ však

prvoplánovitě, ale snaží se poukazovat na skrývané nebo spíše nepřiznané nedostatky, podsouvané lži, stereotypy. Např. na (ne)idylický život na vesnici (viz ukázka).

Hru s jazykem autor někdy dokonce upřednostňuje na úkor srozumitelnosti, s čímž jsme se mohli setkat již v souvislosti s eufonií. Jak napsal Luděk Marks: „*Takto deformovaná sdělení provokují svou zdánlivou nesmyslností, která něčím připomíná nesrozumitelné texty experimentální poezie.(...) Inspirativní bývá pro Stankoviče samotné zacházení s lexikální zásobou nebo se syntaxí, příliš zřetelná je snaha o zakončení verše rýmem za cenu nesprávného slovosledu.*“ (Marks, 1992, s. 86).

Nyní přejdeme ke konkrétním příkladům, na kterých si budeme moci doložit, jakým způsobem autor pracuje s lexikální stránkou svých básní. Nejprůhlednější zřejmě bude vytvořit si pomyslný výčet oblastí, ve kterých se s jazykovou hrou můžeme setkat. Bude se jednat o kalambúry a grafické skrývačky – doplňovačky.

Kalambúry se ve Stankovičově poezii vyskytují nejčastěji. Slovní hříčky autor tvoří několikerým způsobem. Jako první si uveďme skládání, což znamená, že odstraněním mezery u slovního spojení vznikne slovo identické s předchozím. Jako v následujících příkladech: „*kdo je z Letné, / ten se setne (...) / mnoho set ne*“ (Stankovič, 1992, s. 98); „*kytička černá, / krtkové pohřbívaj Kittikačorna*“ (Stankovič, 1992, s. 66). V těchto citacích vznikají stejná slova spojením dvou slov rýmového protějšku. V dalším příkladě se objevuje moravské lexikum, jež se nachází na pozici rýmujícího se protějšku. „*Peklo to jsou druží, / z okresu súdruzi...*“ (Stankovič, 1994, s. 19). Zde se nejedná o slovní hříčku, kde by stačilo spojit pouze dvojice slov, ale je třeba transformovat z moravského dialektu do jiného útvaru českého jazyka (spisovná, hovorová čeština). Tedy sloveso *jsou* do moravského ekvivalentu *sú*. Dalším způsobem, jakým Stankovič vytváří slovní hříčky je přerazování částí celých slovních spojení. V následující citaci to je konkrétně sloveso s první slabikou následujícího podstatného jména, zbytek je oddělen jako samostatné slovo. „*Vedle s Pěkným jebe Ruska / je beruška, je beruška!*“ (Stankovič, 1992, s. 18).

Slovní hříčky lze utvářet i na základě zvukové podobnosti jednotlivých slov. Může se jednat např. o rozdíl v kvantitě hlásek. Např. u slov *řítí* a *řiti* (Stankovič, 199, s. 25) se jedná o protiklad dlouhé a krátké samohlásky *i*, přičemž zvukový rozdíl mezi nimi je nepatrný. Ve Stankovičově poezii existují i případy, kde se slova liší pouze jedním fonémem, který nepůsobí v daném slově nijak dominantně, a proto zvukový rozdíl mezi oběma lexiky není tolik markantní. Doložme si to na následujícím případě, kde po spojení slov rýmového protějšku a doplněním délky u první samohlásky vzniká slovo identické s předchozím, přičemž hláska *j*, která je ve slově navíc, v proudu řeči zaniká. „*Na starý kolena se zbláznit! / I se španělským ptáčkem zblajz nit*“ (Stankovič, 1993, s. 39). Kalambúry se však nemusí objevovat pouze v souvislosti s rýmem, ale například ve slovním spojení, které umožňuje vícero způsobů čtení. Např.: „*Egyptská noc / (blízko Vánoc). / Led ková Nil i Ob.*“ (Stankovič, 1992, s. 48), na jiném místě „*Kdo jinému já mu do ní*“ (Stankovič, 1994, s. 16). Slovní spojení můžeme číst tak, jak je v básni, nebo spojením sousedních slov utvořit slovo nové, které by text sémanticky změnilo.

Dalším způsobem tvorby kalambúrů je vytváření slov, která se shodují zvukově, ale odlišují se graficky. Na začátku kapitoly jsme se zmiňovali o Stankovičově práci s cizojazyčnými slovy, tedy o tvorbě makarónské poezie. Je logické, že jich básník hojně využívá právě v těchto hříčkách, jelikož cizojazyčná slova mohou jak svou výslovností, tak i grafickou stránkou vytvářet protiklad buď fonetický, nebo grafický. Nejčastěji se jedná o angličtinu: „*na to silně vyšeptalé show / které kdysi napsal G. B. Shaw!*“ (Stankovič, 1993, s. 59). Je nutné dodat, že své zastoupení zde má i rým, většinou se jedná o rým zvukový. Např.: „*Pak jako Giovannisimone Chigi a Ruggiero Rici / jsme v piči*“ (Stankovič, 1993, s. 15), jinde: „*Arijci v ruce s krajíci / myjou se / jak Micky – Mouse*“ (Stankovič, 1992, s. 21).

Druhou oblastí, kde se objevuje jazyková komika, jsou básně, které bychom mohli s nadsázkou nazvat doplňovačkami – skrývačkami. V nich má dominantní postavení již zmíněná interpunkce, grafická znaménka, kterých je zde užito mimo rámec běžné konvence. Diakritika v textu často plní jinou funkci, než jaká je jí

přisuzována, např. uvozovky nemusí odkazovat k začátku nové výpovědi, ale mohou část textu zvýrazňovat. Velký důraz je kladen na samotného příjemce, jelikož právě on v aktu čtení do textu vkládá vlastní individualitu. Proto může každý čtenář báseň interpretovat jinak. To se týká např. následujícího příkladu. „*Jenž předtím uklouz v so(p)(k,l)u / mezi palci, Prsty / vso(p)(k,l)u křtu, / jenž (Mu) v dlaních chrastí*“ (Stankovič, 1992, s. 46). Text lze číst vícero způsobem. Můžeme např. eliminovat hlásku *p* a tudíž číst hříčku jako *v soklu*, a nebo naopak *p* zanechat, ale odstranit z druhé závorky písmeno *l* a vytvořit tím slovní spojení *v sopku*. Svým způsobem se příjemce aktivně podílí na tvorbě textu, jelikož do své recepce začleňuje vlastní tvůrčí postupy (každý člověk je sémioticky individuální). V dalším úryvku snad netřeba jmenovat možnosti, jak k textu přistupovat. „*Z tohoto pekla není vykrou - / pení (pání)*“ (Stankovič, 1992, s. 84). Trochu odlišný způsob práce s grafickými znaménky je v následujícím příkladě. „*nebyl to z višně čerstvě spadlý / Sm.tka, / ba ani L...tka*“ (Stankovič, 1995, s. 27). V tomto případě není čtenáři nabídnut žádný klíč, podle něhož by mohl slova dotvářet. Vodítkem mu může být pouze počet teček nebo znalost mimoliterárních skutečností ze života autora.

V autorových textech se samozřejmě můžeme setkat i s dalšími způsoby práce s jazykem. Máme tím na mysli texty, v nichž se uplatňuje moment zklamaného očekávání (většinou se jedná o intertexty). Podmínkou však je, aby konkrétní text zapadal do čtenářovy fikční encyklopedie. Návaznost jednotlivých slov v pretextu autor většinou narušuje vlastním textem, jeho deformací. Jako např. zde: „*Když ptáčka lapají, / na stroji klapají: / „Olivetti, Olivetti, / kto jsi? Nie Otec Svätý?*“ (Stankovič, 1993, s. 35). V citovaném úryvku, stejně jako v jiných textech, v kterých je předloha pozměněna, dochází jak k momentu zklamaného očekávání, tak i ke změně významové stránky básně.

2.6 Motto a dedikace

Než přejdeme ke konkrétním ukázkám Stankovičovy práce s mottý a dedikacemi, zmíníme se o těchto útvarech teoretičtěji. Vycházet budeme z členění literárního díla tak, jak jej chápe Daniela Hodrová.

Hodrová navazuje na genettovské úvahy, pracující s pojmy paratextu, epitextu, peritextu. Literární dílo člení na vnější rámec, kam patří grafická + materiální stránka (tedy samotný vzhled knihy, materiál knižních desek...), textový rámec (tedy Genettův peritext) a rámovaný text, to znamená hlavní text knihy. V návaznosti na Genetta ještě uvažuje o širším rámci, který by měl být kompetentní pokrýt texty zabývající se samotným dílem: interpretace, ohlasy (tedy metatexty, epitexty).

Grafickou stránkou se zabývat nebudeme, ani metatexty. Zaměříme se na ten rámec díla, který samotný text doprovází a ohraničuje jej. Patří sem tedy titul díla, dedikace, motta, poznámky, doslov, dodatky, obsah, přičemž hlavním a jediným obligatorním prvkem je titul díla. Přechodným pásmem mezi textovým rámcem a hlavním textem je začátek a konec díla, kde se mohou prolínat obě pásma. I části textového rámce mohou pronikat do rámcovaného textu. Zajímat nás však budou pouze dedikace a motta.

2.6.1 Motto

Motto spadá do textového rámce, souvisí s epigramy a je součástí intertextové vrstvy, kterou spoluutváří. Původně bylo součástí moudrých sentencí a přísloví, které se skládaly z textové složky (motta) a obrazové složky. Jejich původní místo bylo před hlavním textem a měly uvozovat jeho smysl, obsah. Postupem času se didaktické poslání motta přesunulo k vytváření pocitového naladění básně, přičemž se samotný text od hlavního čím dál více odštěpoval (stylem, grafikou).

Tradičně se motto umísťuje před hlavní text. Mezi ním a rámovaným textem dochází ke třem druhům pnutí. Za prvé se jedná o opozici mezi vlastním a cizím textem, za druhé je to rozdíl mezi délkou textů (motto bývá kratší než hlavní text) a za třetí je tu rozdíl mezi celistvostí a fragmentárností, kde právě hlavní text je ten, který má charakter uzavřenosti. Tyto opozice se od 19. a 20. století začínají stírat, což snad budeme moci doložit na Stankovičových textech.

V autorových básních jsou motta buď přímo označena jako „motto“ nebo jsou volně vložena před hlavní text. Jsou však vždy graficky oddělena (psána kurzivou). Jedná se o úryvky myšlenek, nebo naopak o uzavřený a ucelený text,

například ve formě filosofické gnómy. Většinou však neslouží přímo jako nástroj k interpretaci básně.

Přejděme nejprve k první opozici, a tou je délka motta a hlavního textu. Autor užívá často tradičního rozsahu, to znamená, že nedochází k výraznému přesahování samotné básně. Motto je tedy kratší a je odděleno od hlavního textu. Jako např. toto motto „*Kdo krade koláče, které si Pars peče / trestu neuteče.*“ (Stankovič, 1993, s. 94), které je kontrastně kratší než následná čtyřstrofá báseň. Přesto není takovou výjimkou, když narazíme na motta, která se svou délkou rovnají zbytku textu básně, či jej dokonce přesahují. Neobvykle mohou působit i několikanásobná motta, která jsou členěna do více oddílů (nebývá tomu však často). Jako příklad si uveďme báseň *Juvenilní elegie IV. 1. Ozor (ozora) – jazyk (zejm. zvířat) / mléc ozorem – mleti pantem // 2. Ó, jak milujem pokrytectví, / že zapomnět jsme uměli, / že smrti býváme blíže v dětství, / než v letech, kdy jsme dospěli / Nech kopajů, jako kopajů, cez Kriváň do Zakopaného / nepřekopnu / 3. Čas není? / Furt se nic neděje. / ještě je nulová naděje*“ (Stankovič, 1995, s. 90). V tomto případě se přímá souvislost a návaznost s hlavním textem hledá hůře, ale přesto zde je. Jak se v samotném názvu předesílá, tématem básně je autorovo mládí, konkrétně se jedná o básníkovu vzpomínku na dětství v Prešově a lásku k fotbalu. I dedikace básně je připsána tematicky, hráči fotbalového klubu Slavie. První část motta je slovníkové heslo (polsko-české), což můžeme chápat jako odkaz k autorovým kořenům. Druhá část se vztahuje k závěru básně, ke vztahu k matce, křehkosti tohoto spojení a jistoty její náruče („*kde v náručí Leninky a Stalinky / v už neexistujícím rodném domě / v náručí maminky / bylo by málem po mně.*“ (Stankovič, 1995, s. 91). Předposlední část je pseudolidovým útvarem, který se také vztahuje k ústřednímu tématu. Vše završuje poslední část, jež je jakýmsi filosofickým bonmotem.

Další odchylky od konvenčně vnímaných mott nalezneme ve Stankovičově poezii tam, kde se překrývají s dedikacemi: „*... za malou chvíli bude poledne, / za malou chvíli bude, běda, / čas oběda. Jardovi Kukalovi*“ (Stankovič, 1993, s. 47).

S čím se však u Stankoviče nesetkáme (a pokud ano, tak výjimečně) je stírání opozice celistvosti a roztržitosti. Je sice pravda, že básnickovy texty jsou často útržkovité, ale není tomu tak v porovnání s mottý. Ta jsou většinou jen zkratkovitým záznamem, myšlenkou, useknutou výpovědí. Proto jsou tak často ukončovány trojtečkou, která dává tušit, že se nejedná o text, který by fungoval jako uzavřený celek.

Stankovičova motta se někdy tematicky pojí s celou básní. Jako např. v básni *Ultima Hora (Na nanebevstoupení)*: „...když u srdce/ vlak chytne... // ...jako v nebi / tak i na zemi...“ (Stankovič, 1994, s. 61). Tato ukázka má přímou návaznost na název básně, konkrétně na její náboženskou tematiku. Explicitní nedorečenost motta má v textu provokativní funkci, což ovlivňuje čtenářovu recepci, jeho celkový přístup k textu. Motto tedy dává textu nový rozměr – význam. To, zda jej autor k básni přiřazuje podle pečlivě zvoleného záměru, či se jedná o náhodu, samozřejmě nezjistíme. Nás to vlastně ani v aktu čtení zajímat nemusí.

Nejzajímavější je v souvislosti s mottý Stankovičova práce s první opozicí, tedy s rozporem mezi vlastním a cizím textem. V této souvislosti se dostáváme opět k pojmu intertextuality (úzce s mottý souvisí). V předchozích příkladech jsme měli na mysli spíše ta motta, která by se dala považovat za konstrukt samotného autora. V následujících případech tomu tak nebude. Půjde o citáty nebo úryvky z děl cizích autorů. Toto autorství však u Stankoviče musíme brát opravdu s nadsázkou, jelikož se často jedná o smyšlenku. Pravdivost autorství nebývá tak snadno ověřitelná, jelikož je třeba dobré znalosti díla konkrétního autora. Výjimku tvoří ta motta, v nichž je citace částí známého textu (často se jedná o slogany, básně, lidovou slovesnost atd.). Např.: „*Když jsem já ty koně pásal, přišla na mě dřímota, dřímota-, dřímota-, dřímota, koně vešli do žita*“ (Stankovič, 1994, s. 57), nebo citace známé básně ukončená trojtečkou: „*Na břehu Svratky...*“ (Stankovič, 1992, s. 13). Jedná se tedy většinou o torza prototextů. „*Ráz: Můj brácha má prima bráchu*“ (Stankovič, 1992, s. 24). Spekulativnější se zdají být texty, ve kterých Stankovič uvádí citát známého autora, který je čistě autorovou smyšlenkou (výjimkou je například Oskar Wilde, Henri Michaux). I takovéto

pseudocitace lze považovat za intertextově nosné, jelikož tím, že autor vkládá do svých textů aluze k cizímu básníkovi, obohacuje jak vlastní dílo o nové konotace, tak i dílo citovaného autora (s čtenářovým očekáváním se počítá již v samotném procesu psaní). Podobný postup jako Andrej Stankovič volil i Ivan Wernisch, který dokonce vydával celé básnické knihy cizích autorů (známých či neznámých), přičemž se často jednalo o jeho vlastní texty. V tomto okamžiku se naskytá otázka, jaký vliv budou mít tyto „citace“ na příjemcovu čtení. Dle našeho názoru hraje velkou roli čtenářovo očekávání, které se s cizím textem v básni pojí. Formuje se tím jeho interpretace, jelikož je sémanticky obohacena o nové konotace. To, že se autor často pokouší přiblížit osobnímu stylu autora (čerpá např. z životních fakt atd.) nebo motivice jeho básní, si doložme na dalších příkladech. „*Spřádá pilně vlnu i len, a dělá šťastně rukama svýma. (Kniha Přísloví, 31, 14)*“ (Stankovič, 1994, s. 46); „*(14. března 1900): Budím velký podiv, když si mírním bolení hlavy obkladem namočeným v utišující vodě, lék všední, jaký kdy jen byl, ale tak úplně neznámý v Dánsku, jako by to byla nějaká pravda náboženská (Leon Bloy)*“ (Stankovič, 1994, s. 80).

Zajímavým typem intertextů jsou sebecitace, tedy autoinertextovost, v kterých autor s menšími úpravami přepisuje svůj předchozí text, tedy pretext. Motto z druhé Stankovičovy sbírky *Osvobozený Babylon, slovensky raj* „*Továryšči, kto áchnul?....Děduška! Na zdaróvje!*“ (Stankovič, 1992s. 30), bylo v pozdější sbírce *To by tak hrálo, aby nepřestalo* upraveno takto: „*Továryšči, kto áchnul?*“ / (*To Poeův op v Sosově hlavě / páchnul?*“ (Stankovič, 1993, s. 13). Původní motto tedy posloužilo jako část hlavního textu jiné básně. Podobný případ je i tento, kdy motto „*Není čas? / Furt se nic neděje. / Ještě je / nulová naděje*“ (Stankovič, 1995, s. 83), bylo užito jako úvodní strofa ve sbírce mladšího data: „*Není čas? / Furt se nic neděje. / Ještě je nulová naděje. / Nietzscheho Nietzsche ještě zahřeje.*“ (Stankovič, 1993, s. 83). Sebecitace lze objevit i mimo rámec motto. Většinou se jedná o texty, které se od sebe liší menšími odchylkami. Jako v následujících příkladech. „*Jenom karamelka / se ptá (sotva slyšitelně šeptá): / „Kolik to sype, / Josife Vissarionoviči?“ // Gloria... / Obracím se v svůj opak*“ (Stankovič, 1992, s. 71), na jiném místě: „*Máj vzal d'as*“, / *který na harmoniku*

hrál a / copak, když prvně (Boha) sral?“ / – Kéž změním se v svůj opak!“
(Stankovič, 1992, s. 102).

V této kapitole jsme si ukázali, jakým způsobem Stankovič pracuje s mottý, ale také to, že se motta často pojí s intertextovostí ve formě pseudocitací cizích autorů, ale i citací vlastních textů. Nyní však přistupme k další části naší kapitoly, a tou jsou dedikace.

2.6.2 Dedikace

Také dedikace jsou jednou ze součástí literárního rámce a podílí se na konstituci rysů samotné básně. Literární tradice užívání dedikací sahá až do antiky, kde sloužily k oslavování mecenáše. Postupem času se charakter dedikace měnil, její rozsah se zkracoval a měnila se i sociální zaměřenost. Již se nejednalo o explicitní oslovení tematizovaného čtenáře (mecenáše), ale o intimní oslovení blízké osoby.

Věnování má své specifické místo v textu, je umístováno mezi název básně a začáteční verše. To samé se týká i stylového zabarvení, struktury dedikace, žánrových rysů. Jedná se tedy většinou o kratší text básně (v porovnání s hlavním textem) stojící na začátku, který se od těla básně liší. Není tedy její součástí, a proto do rámcovaného textu ničím nezasahuje. Může však (a v 19. a 20. st. se tento rys často vyskytuje) dojít ke kontaminaci, prolínání vrstev rámcovaného textu a textového okolí básně, kdy se např. verše dedikace připojují k veršům, strofám hlavního textu a tvoří s nimi nedílnou součást. Postupem času se změnilo i umístění dedikace. Není již konvenčně před samotnou básní, ale může se opakovaně vyskytovat na různých místech v textu.

Stankovič s dedikacemi básní v průběhu let nakládal rozdílně. Ještě v šedesátých letech se přímým dedikacím vyhýbal, a pokud je v básni uplatnil, jednalo se o věnování ničím zajímavá, která nenesla žádné znaky aktualizace.

V následujícím období vzhled Stankovičových dedikací zaznamenal výrazné změny. Věnování začínají mít v básni výrazné postavení a významově ji zatěžují. To se odráží v samotném textu básně, který je přímo přesycen narážkami,

nedokončenými výpověďmi. Implikovaný čtenář je tedy ten, který šifry umí dekodovat, je tedy subjektem, s nímž se v aktu psaní počítá.

Netradiční formu představují Stankovičovy dedikace, které se prolínají s názvem básně. Uveďme si pár příkladů, kde věnování plní zároveň funkci nadpisu. „*Dedikace Vaťákovi*“ (Stankovič, 1993, s. 23), „*K. B. („Ze smutečního věnce písní a sonetů eurokomunismu*“ (Stankovič, 1993, s. 66). Okruh lidí, jimž Stankovič nejčastěji báseň věnoval, odkazuje k prostředí českého undergroundu. Jedná se např. o M. I. Jirouse, Egona Bondyho, Eugena Brikciuse, Karola Sidona, Fandu Pánka, manžele Němcovi a řadu dalších. V mnohých případech se však můžeme jen matně a marně domnívat, kdo je pravým adresátem. Jedná se o věnování, která obsahují pouhé iniciály: např. *A. M.* (Stankovič, 1992, s. 120), *K. B.* (Stankovič, 1993, s. 66), nebo jen křestní jméno, např. *Josefu Ml.* (Stankovič, 1995, s. 12). Setkat se také můžeme i se jmény, která nespádají do zmiňovaného sociálního okruhu. Jsou to většinou ti, kterých si Stankovič vážil a uznával je (často literární authority). Pozitivní vztah měl např. k Jaroslavu Seifertovi, Léonu Bloyovi, T. R. Fieldovi, Velimiru Chlebnikovovi.

Zkusme si Stankovičovy dedikace rozdělit podle různých charakteristik. Pojmenování, která jim přisoudíme, budou čistě naším konstruktem. Nejvhodnější zřejmě bude začít těmi, které se od tradičního pojetí ničím neliší. Jsou to tedy vesměs strohá, explicitní označení implikovaného adresáta. Jedná se o konvenční zacházení s dedikací, v které se pouze zmiňuje jméno psychofyzické osoby, jíž je báseň věnována (jistě je nám jasné, že lyrický subjekt psychofyzickému adresátu nemůže báseň věnovat, jelikož se nalézá v odlišné ontologické rovině). Jedná se opět o osoby autorovi blízké, pohybující se v jeho bezprostřední blízkosti. Zmínit můžeme dedikace Heleně a Jiřímu Němcovým, Karlu Neprašovi, Martinu Hyblerovi, Zbyňkovi Hejdovi, Jindrovi Kobliho. Patří sem i dedikace, v kterých jsou uvedeny pouze iniciály, či křestní jména. To souvisí se snahou skrýt pravou identitu adresáta před státní kontrolou.

Jako další typ si uveďme věnování, která obsahují informaci o adresátu výpovědi. Jedná se tedy o jakési subjektivně laděné komentáře, jimiž autor specifikuje své

vazby ke konkrétní osobě. Tyto dedikace bývají rozsáhlejší, jedná se většinou o věnování, kde mluvčí adresáta čtenáři blíže přibližuje nebo upozorňuje na vzájemné vazby. Uvedeme si některé příklady: „*Olince, mé věrné spolehlačky*“ (Stankovič, 1995, s. 37), „*Věnováno Milanu Balabánovi, mému nejpříjemnějšímu spolucestujícímu z policejních vozů*“ (Stankovič, 1995, s. 26), „*Ing. Petru Lamplovi, geniui loci a tedy korektnímu residuu níže zmíněné scény vděčný autor*“ (Stankovič, 1992, s. 101). Tyto dedikace mívají větší rozsah a blíží se spíše prozaickému textu.

Někdy se dedikace kryje s názvem básně: „*Věnování Janu Vodňanskému, čestnému členu golfového klubu (či kroužku) při pražské židovské obci*“ (Stankovič, 1995, s. 9). „*Hostovi Trojanovi, tehdejšímu halfovi pražské Slávie, jeho celý život vděčný divák*“ (Stankovič, 1995, s. 90). Touto linií se dostáváme k dalšímu typu a tím jsou dedikační básně.

Dedikačními básněmi máme na mysli takové, jež tvoří samotný název básně. Tímto konstruktem dochází k prolínání částí textového rámce: názvu a dedikace. Jedná se např. o: *Dedikace Jaroslavu Seifertovi* (Stankovič, 1993, s. 24), *Dedikace Vaťákovi* (Stankovič, 1993, s. 23). Lze se setkat i s cizojazyčnými tituly jako např.: *To Mikoyan* (Stankovič, 1995, s. 8), nebo: *Fur Bondy's ubenkannte Geliebe* (Stankovič, 1992, s. 54).

Jistě netradičně působí i věnování, která odkazují k následujícímu mottu básně, tedy lépe řečeno, k autoru motta. Tím se dedikace obohacují o nové konotace, intertextuální odkazy (což je typickým znakem dedikací stejně jako mott). Proto např. v básni *Autoru motta věnováno*, věnované Bondymu „*Motto: My žijeme v Praze, tj. tam*“ (Stankovič, 1995, s. 15), nalezneme určité intertextové odkazy k básni *Magické noci*. Jsou jimi např. lexikální složka (slova: Praha, duch), ale i jisté pocitové naladění básně, tedy temnost, ponurost, mystičnost. Mezi tento typ se dá zařadit i báseň, jež autor věnoval sám sobě. „*N. sobě*“ (Stankovič, 1995, s. 83), a která je jakousi intimní zpovědí, sebereflexí lyrického subjektu. Lyrický subjekt zde oslovuje sám sebe, ale ve třetí osobě, což dodává jeho výpovědi větší věrohodnost a odstup. Zamýšlí se nad vlastní existencí, kterou vnímá dosti

skepticky, a kterou zároveň ironizuje. Intertextově nosná motta mohou být i metatextem: „*Věnováno všem jmenovaným, zvláště Standovi Hacklovi, při němž mě to napadlo.*“ (Stankovič, 1995, s. 34).

Další typ dedikací nazvěme okolnostními dedikacemi, kterými chápeme věnování, v kterých jsou uváděna časoprostorová specifika (čas, okolnost události, místo atd.). Uveďme si příklady s časovým určením: *Karlovi den poté, co jsem poprvé oblík jeho košili*“ (Stankovič, 1995, s. 20); „*Fittipaldimu po dvaceti letech*“ (Stankovič, 1993, s. 59); s uvedením místa: „*Magorovi z konce Čech do některé z filigránských krabiček*“ (Stankovič, 1993, s. 15). Nemusí se však jednat vždy o věnování konkrétnímu příjemci, ale např. o snahu o jakousi pietní úctu k adresátu zcela neznámému (kolektivnímu) jako v básni *Postludium druhé*:

*Památce 600 vlasovců postřílených v květnu 1945
v bukovém lese u Babic u Brna
místními revolučními gardami, mezi nimiž
byl i nynější předseda národního výboru*

*V podhoubí smrt.
Nahoře
nehybné a přece zmrtvýchvstalé
smutné postavy hub
ted' v tom časném jaru
ještě neexistujících.
Leč i při tomto zmrtvýchvstání zase
– vždyť jsou Rusi – roztají,
padnou a změní se v svůj rub.*

(Stankovič, 1995, s. 65)

Tento text je zajímavý svým časovým rozměrem. Mluví se z minulosti, která je naznačena v dedikaci, obloukem vrací do přítomnosti ve formě autorské poznámky, která dodává básni jistou reálnost a živost. Hlavní text básně je

snovým výjevem, v kterém se historická událost prolíná s aktuálním časem. Časovost je pojímána cyklicky, což se projevuje v jakési mystické reinkarnaci.

V okolnostních dedikacích autor popisuje tedy místo, čas, který ho s danou osobou pojí, ale také okolnosti, které umožnily oběma přátelům se setkat. Ne vždy se však jedná o setkání příjemného rázu. „*Pavlu Zajíčkovi z boudy, v níž on taky seděl za to.*“ (Stankovič, 1992, s. 108). Dalším příkladem okolnostních dedikací jsou dedikace, v nichž je uvedena příčina věnování. Např.: „*Karlovi k inauguraci*“ (Stankovič, 1995, s. 69). Zvyk obdarovávat své blízké vlastním uměleckým artefaktem tvorbou je typické pro undergroundovou subkulturu (samozřejmě nejen pro ni). Výjimkou nebylo ani sestavování celých sborníků, do kterých přispívali všichni přátelé dotyčného.

Jako poslední typ bychom mohli považovat dedikace, které výrazněji přesahují rámec hlavního textu, tedy stírají rozdíl mezi periferií (vnějším rámcem) a centrem (rámovaným textem). V tomto případě se dedikace pojí s mottem a tvoří s ním jednotlivý celek. „...*za malou chvíli bude poledne, za malou chvíli bude, běda, čas oběda.*“ *Jardovi Kukalovi*“ (Stankovič, 1993, s. 47).

Speciálním typem jsou věnování, jež tvoří jakési komentáře k autorskému textu. Mohli bychom hovořit o jisté míře metatextovosti. Sem by patřila dedikace tato. „*Eugenu Brikciovi, mému (tomuto) lyricko - epickému hrdinovi toto prý show*“ (Stankovič, 1995, s. 17) nebo tato: „*Zbyňkovi Fišerovi tato kontrarevoluční česko-slovenská sloka věnována*“ (Stankovič, 1992, s. 70). Ne příliš častými jsou dedikace dělené do několika částí. Následující ukázka se skládá ze dvou částí.

Z Magorovy a mojí společné krabičky (po fúzi)

*I. Věnováno členu VONSu JUDr. Daniszovi
po bitvě na Bílé hoře)*

*10 nebo 15 právníků
čutalo do meruny na trávníku.
Šedesát sportovních nadšenců
z řad pražských černosotněnců:*

– „*Vešli bysme se sem ještě (?) – , bububu,
nebo ti vrátím jednu přes hubu!*“

II. Věnováno všem lidožroutům světa, Jerryemu T. a mé ženě

*Povídali v ÚRu,
že maj v SOFu kuru.*

(Stankovič, 1993, s. 16)

Na závěr této kapitoly se je ještě třeba zmínit o tom, že dedikace představují nedílnou součást Stankovičových básní a doprovázejí většinu autorových textů. Tento fakt má jistě souvislost a básnickovými vazbami na subkulturu undergroundu, kde věnování autorských děl bylo jedním ze znaků tohoto společenství.

Závěr

V naší práci jsme se zabývali specifiky poezie Andreje Stankoviče. Jako zásadní dominanty jsme určili motivy, rým, rytmus, eufonii, jazykovou hru, motta a dedikace. Tyto znaky jsme našli ve všech autorových dílech a shledali jsme je zde velmi výraznými.

Stankovičova poetika neprochází žádnou genezí. Výjimku tvoří první sbírka *Zvuk pionýrské trubky, Patagonie*, kde se zmíněné znaky ještě tolik neprojevují, přesto zde již jsou. Specifika básnickovy tvorby se ve všech jeho pozdějších sbírkách objevují stejně intenzivně.

Je však třeba dodat, že u většiny z výše zmiňovaných znaků lze objevit vzájemné vazby. Např. s rytmem úzce souvisí rým, jehož součástí může být i jazyková hra. Hranice je tudíž často velmi slabá a jednotlivé kapitoly se mohou vzájemně prostupovat.

Cílem naší práce však nebylo pouhé shrnutí dominant Stankovičovy poezie, ale také snaha o nalezení společného stmelujícího principu, který jeho dílo spojuje v kompaktní celek. Tímto principem jsme určili humor, který se objevuje ve všech námi určených znacích. V práci s lexikem (kde je nevýraznější) se projevuje v jazykových experimentech, slovních hříčkách; v rýmu jeho přebujelostí, s čímž souvisí i jeho upřednostňování na úkor rytmu. Vtip mott a dedikací tkví v jejich netradičním užití (motta, která nesouvisí s hlavním textem a jsou vydávána za cizí text; rozsáhlá věnování, obsahující komentáře atd.). Stankovičův humor často přechází v parodii, sarkasmus, jenž se často projevuje v hlavních motivech autorových básní, jako jsou náboženství a vojenství.

Snahou naší práce bylo přinést ucelenější pohled na básnickou tvorbu Andreje Stankoviče. Jsme si vědomi, že se nejedná o vyčerpávající exkurz, což ani nebylo naším záměrem. Snahou této práce bylo analyzovat zásadní prvky básnickovy tvorby, které mohou být v budoucnu podrobněji rozpracovány.

Seznam pramenů

Monografie

ALAN, Josef, kolektiv autorů. *Alternativní kultura*, vyd. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2001. s. 613. ISBN 80-7106-449-1.

ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. vyd. 1. Praha: Paseka, 2003. s. 84. ISBN 80-7185-592-8.

ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*, vyd. 1. Praha: Karolinum, 2007. s. 300. ISBN 80-246-1274-7.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*, vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. s. 312. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 144. ISBN 80-202-0418-0.

DOLEŽAL, Bohumil. *Netrpěná literatura*, vyd. 1. Praha: Torst, 2007. s. 674. ISBN 978-80-7215-333-6.

FIELD, T. R.. *Lomikel a jiné zádrhele*, vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, s. 216. 1990. ISBN 80-202-0146-7.

FIELD, T. R.. *Mým domovem je tichá putyka*, vyd. 1. Praha: Dokořán, 2003. s. 84. ISBN 80-86569-54-3.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, vyd. 1. Brno: Host, 2005. s. 146. ISBN 80-7294-165-8.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...*, vyd. 1. Praha: Triáda, 2001. s. 866. ISBN 80-7215-140-1.

HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*, vyd. 5. Praha SPN, 1978. s. 239.

MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř*, vyd. 1. Pistorius a Ošanská, 2008. s. 184. ISBN 978-80-87053-22-5.

JANOŮŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 3. 1958 – 1969*, vyd. 1. Praha: Academia, 2008. s. 692. ISBN: 978-80-200-1583-9.

JANOŮŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 4. 1945 – 1989*, vyd. 1. Praha: Academia, 2008. s. 692. ISBN: 978-80-200-1631-7.

MARKS, Luděk. Postmoderní dudák. In: *Osvobozený Babylon. Slovensky Raj*. vyd. 1. Praha: Inverze, 1992. s. 6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*, vyd. 2. Praha: Svoboda, 1948. s. 201.

MORGENSTERN, Christian. *Písňe Šibeničních bratří*, vydání 1. v tomto uspořádání. Praha: Mladá fronta, 2000. s. 144. ISBN 80-204-0873-8.

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*, vyd. 1. Brno: Host, 2006. s. 912. ISBN 80-7294-170-4.

PILAŘ, Jan. *Underground*, vyd. 2. Brno: Host, 2002, s. 176. ISBN 80-7294-046.

STANKOVIČ, Andrej. *Co dělat, když Kolja vítězí*, vyd. 1. Praha: Triáda, 2008. s. 700. ISBN 978-80-86138-97-8.

STANKOVIČ, Andrej. *Noční zvuk pionýrské trubky, Patagonie*, vyd. 1. Praha: Trigon, 1994. s. 135. ISBN 80-85320-06-1.

STANKOVIČ, Andrej. *Osvobozený Babylon. Slovensky Raj*, vyd. 1. Praha: Inverze, 1992. s. 134. ISBN 80-900632-3-3.

STANKOVIČ, Andrej. *To by tak hrálo, aby nepřestalo*, vyd. 1. Brno: Petrov, 1995. s. 104. ISBN 80-85247-64-X.

STANKOVIČ, Andrej. *Variace. Kecybely. Elegie. Nikdycinky*, vyd. 1. Brno: Host, 1993. s. 107. ISBN 80-85233-13-4.

ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie*, vyd. 1. Brno: Host, 2001. s. 240. ISBN 80-7294-048-1.

KOVAŘÍK, Petr. *Životní lomikeliáda básníka T. R. Fielda*. In: *Lomikel a jiné zádrhele*. vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 177. ISBN 80-202-0146-7.

ZAJÍČEK, Pavel. *Jakoby... Svět v zrnku písku...* vyd. 1. Praha: Torst, 2003. ISBN 80-7215-205-X.

Články v seriálových publikacích

BÍLEK, Petr. A. Poezie ohlasová čili postmoderní: Pod visačkou undergroundu. *Nové knihy*, 23. 6. 1993, č. 24, s. 3.

BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 – 1953. *Hant'a press*, 1989, č. 8, s. 7.

HRDLIČKA, Josef. Stankovičův básnický jazyk složený ze samého rýmování. *Denní Telegraph*, 18. 12. 1995. roč. 4, č. 294. s. 13.

LANGEROVÁ, Marie. Stankovičovy grotesky po třiceti letech. *Nové knihy*, 21. 12. 1994, roč. 48, č. 5, s. 3.

SUK, Petr. „Peklo“ Andreje Stankoviče. *Nové knihy*, 17. 1. 1996, roč. 36, č. 2, s. 1.

ŠTOLBA, Jan. Stankovičův bubínek. *Literární noviny*, 31. 3. 1994, roč. 5, č. 13, s. 6.

TRÁVNÍČEK, J. Osvobozeně, hravě i dravě, tedy postmoderně...tralala. *Tvar*, 12. 8. 1993, roč. 4, č. 31/32, s. 20.